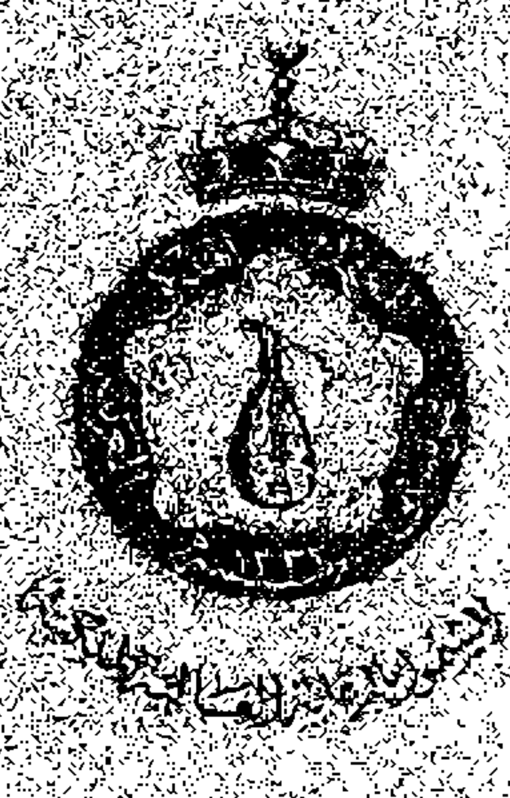
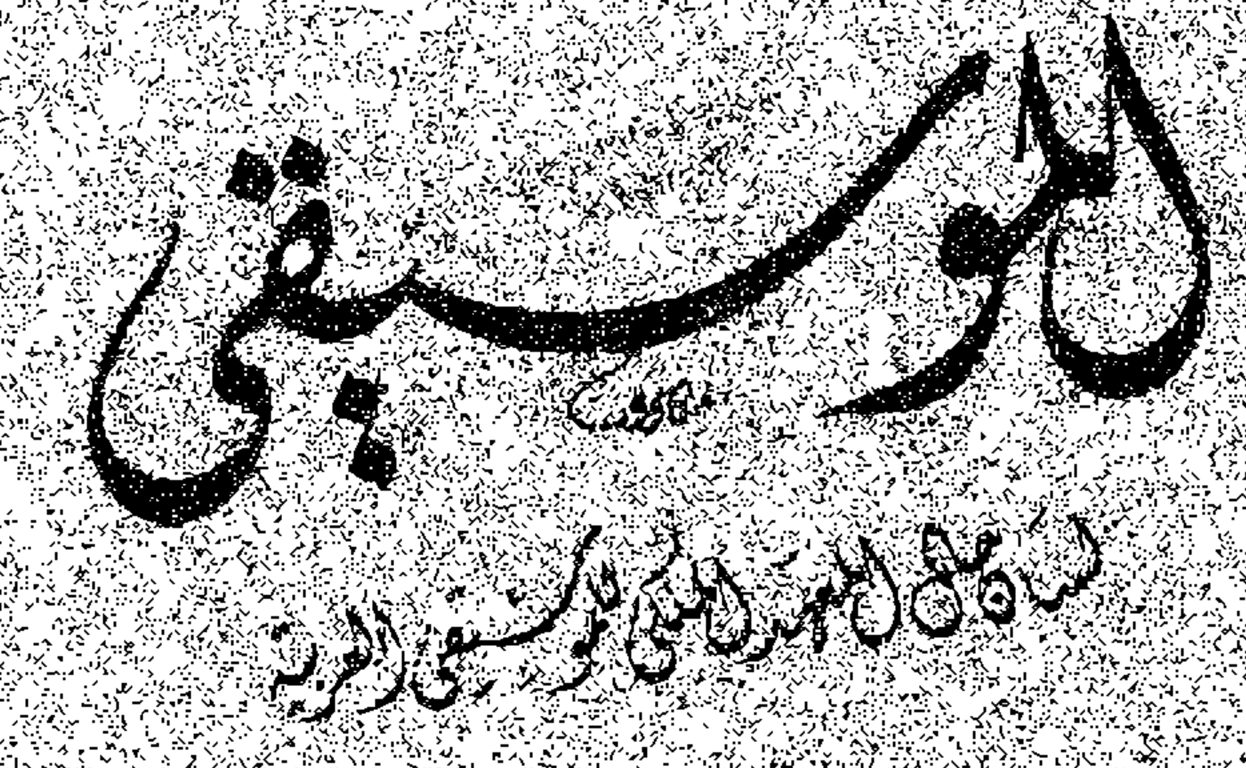




دكتور محمود أحمد الحفني

الثمن ٢٠ مليما

العدد الرابع

القاهرة فى ٣٠ ربيع أول سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول يولية سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتاً
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً داخل القطر المصرى والسودان
٨٠ « خارج « « «
الإعلانات يتفق عليها مع الإدارة

الإدارة

٢٢ شارع الملكة نازلى — مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى

فى هذا العدد

كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

فى مصر موسيقى ، تجالد الأحداث ، وتناهض العبث تأبى إلا أن تتبوأ مقعدها من الرفعة والسمو .

وفى مصر موسيقيون يسهرون على الموسيقى ويبلغون المشقة فى الغيرة عليها ، وهؤلاء هم أهلها وعشيرتها وذوو رُحامها ، فلا تكاد تشكو ألماً حتى يحسوا له وَجعاً .

وفى سبيل اعتزازهم بالموسيقى ونهضتهم بها ، يركبون الهول . ويستنفدون الطوق ، ويكافحون العيش فى أقسى وجوهه .

ومن عجب ، أن ذلك شأن الموسيقى من قديم . يعتز بها النفر الطيب القلب ، النبيل العاطفة ، الكريم الاحساس الرقيق الشعور ، فلا يصيب إلا اضطهاداً ، وإلا مسغبة وإلا إدقاعاً أودى بكثير منهم . فقضوا مغموطين . حتى لكان يجهل معاصروهم مقابرهم ومدافنهم .

ولولا أن من طبيعتهم الرضاء وعدم التسخط للقضاء . ولولا أن الفلسفة تشيع فى نفوسهم . وإن لم يكونوا فلاسفة ، ولولا أنهم كانوا يقنعون من أزمانهم بالكفاف ويزعمون الغنى والثراء والعزة فى مواهبهم ، وما تفيض به من فن هو الخلود الباقى على الزمن ، ولولا صبرهم

وخلدهم ، ومثابرتهم وكفاحهم الدائم . واستماتتهم في خدمة الفن الذي تعشقوه ، لما بلغت الموسيقى ما انتهت إليه اليوم من العظمة والجلال .

لفظتهم الكنيسة في القرون الوسطى . وأخرجتهم من رحمتها بزعم أنهم تعدوا موسيقاها الدينية ، إلى موسيقى دنيوية لا تصلح إلا لإشباع شهوات النفوس .

وكانت الموسيقى إذ ذاك محصورة في تراتيل الكنيسة وألحان صلواتها ، فلما أراد الموسيقيون أن يتحرروا من هذا القيد ، وشرعوا يفتنون في تأليف الألحان وفاق مقتضيات العصر ومشاعر أهله . وشاطرهم في هذا التحرر بعض القساوسة الموسيقيين الذين كانوا يضعون للكنيسة ألحانها وأنغام تراتيلها ، هال الكنيسة أمرهم . وأفزعها ما أحدثوه من التحرر في ترتيلهم . فثارت عليهم وشنت عليهم حرباً عواناً .

وللكنيسة سلطان . ولها أنصار . وللموسيقيين حساد ، ولهم أصحاب منافقون ، فتألب سلطان الكنيسة وأنصارها ، وحساد الموسيقيين ومنافقوهم ، وائتمروا بهم وأرادوا أن يهلكوهم فلا يذروا على الأرض منهم ديّاراً

فنزل بهم الويل فطردوا حتى من حماية القانون ، فأهدر دمهم . واستبيحت أعراضهم وأموالهم وأمتعتهم ، فإن لجأوا إلى القضاء فلا ينظر في قضاياهم . وإن ركنوا إلى أهل المعدلة من كرام الشعب فلا يصيبون إلا إعراضاً وغضباً . وإن صرخوا أسمعوا غير سميع : ضاقت بهم الدنيا بما رحبت ، وحمّ عليهم القضاء ، فماذا فعلوا ؟ ثبتوا . واحتملوا . وجدوا وصابروا حتى تغلب علمهم أخيراً وملأ الدنيا ضياء

وكذلك أهل الإيمان وأصحاب العقائد الصادقة ، تنزل بهم المحن ، وتشتد الكوارث . فتثبت أقدامهم وترسخ عقائدهم . ويزداد إيمانهم ، ويقوى عزائمهم . وينتصر حقهم . وينتشر صيتهم . ويخلد ذكرهم . وكأنما الكوارث والنوازل التي تنادي الظلم وحدته . عوامل فعالة في رد الحق وانتصاره ، وتخليد أهل الحق وأنصاره

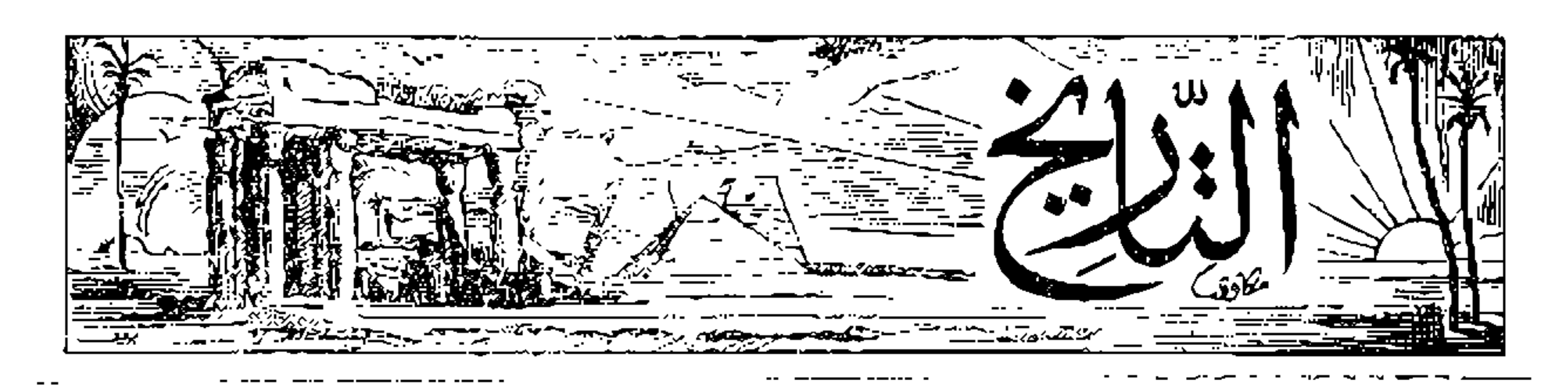
كان لزاماً بعد الآن إذن على الموسيقيين من الأذى والكيد والاضطهاد أن تنبت في أفهامهم فكرة تأليف الجماعات والنقابات فيما بينهم لتحمي حقوقهم ، وترعى مصالحهم ، وتحافظ على حياتهم ، وتصون مصالحهم . فألفوها قوية متينة ، فيها المجاهدون ومنها القادة ومنها المديرون ومنها القضاة يفصلون في منازعاتهم . أحكامهم فاصلة وقضاؤهم نافذ

وارتقت هذه الجماعات ، على مر الزمن ، حتى بلغت في كل أمة مكانة مدعمة على النظم القوية مما سنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

وغرضنا من هذا ، أن نعالج الوسائل الكفيلة بحماية الموسيقيين في مصر ، فإن أحوج الناس للحماية وأجدرهم بالرعاية والصيانة ، هم أولئك الموسيقيون الذين تناهبهم الأحداث من مناحيهم جميعاً .

وستخصص هذه المجلة قسطاً كبيراً من مجهودها في هذا السبيل ، حتى تبلغ بهم الصدر الذي يستأهله جهدهم وتضحياتهم . فإن في حمايتهم حماية الموسيقى التي تقدس لها « الموسيقى »

دكتور محمود أحمد الحفني



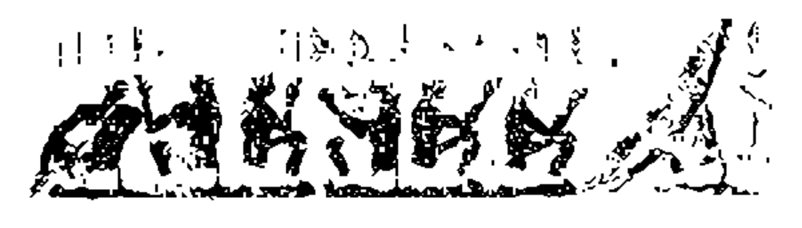
موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الموسيقية

الآلات الوترية

الجنك أو الصنج أو الصنج – هي أهم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين ، وأقدم الآلات الوترية لديهم ، بل هى الآلة الوترية الوحيدة التى عرفتها الدولة القديمة ، وأحد العناصر الثلاث التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى تلك المملكة : وهى المغنى وآلة الجنك والناى كما فى الصورة رقم «١»

وكانت تلك الآلة فى الدولة القديمة غاية فى الاتقان ، من النوع المسمى «الجنك المنحنى» أو «الجنك المقوس» وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما فى الصورة رقم «٢»



صورة «١» عزف [illegible] ومغن [illegible] من نقوش الأسرة [illegible] القاهرة رقم ٣٣

وآلة الجنك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع فى مستوى عمودى على صندوقها المصوت وليس موازياً له كما فى سائر الآلات الوترية الأخرى .



صورة «٢»

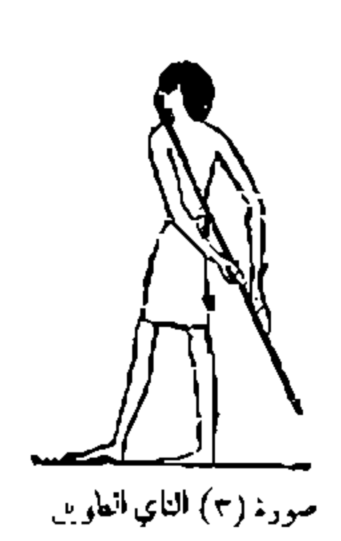
وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجنك الكبير ، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال ، ويبلغ طوله طول الانسان ، أو أطول منه أحيانا ، وتارة أقصر منه بقليل . فاذا كانت الجنك كبيرة استعملها العازف وهو واقف ، وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جالس .

وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف النخل ، ذات لون أحمر يضرب إلى السمرة ، تثبت الأوتار من جهة فى حامل متصل بالصندوق المصوت ، ومن الجهة الأخرى تلف على أوتاد قصيرة ، تقابل المفاتيح فى آلات العصر الحاضر ، وكان عدد أوتار الجنك فى الدولتين ، القديمة والوسطى ، أربعة أو خمسة فقط ، ازداد بعدها فى الدولة الحديثة كما سنبينه فى حينه ، ونادر جداً أن رأينا أوتار الجنك تزيد فى الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار ، ولا تزال هذه الآلة موجودة فى غرب إفريقية ، ويكسونها هناك أحيانا بجلد الفهد)

وأقدم صورة لآلة الجنك عثر عليها فى النقوش المصرية كانت فى نقوش الأسرة الرابعة .

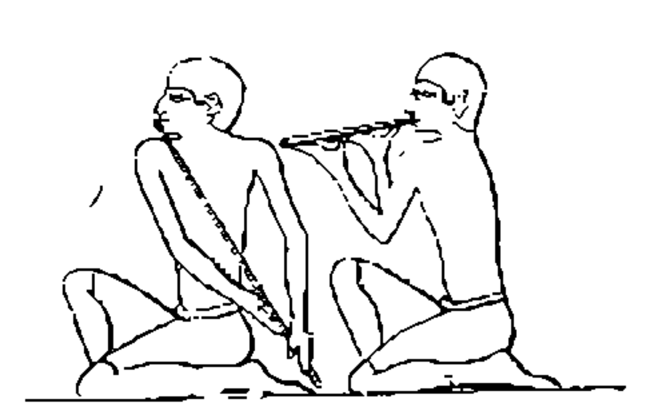
آلات النفخ
١ ــ الناى

كان الناى أحد العناصر الثلاثة المهمة التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى المملكة القديمة ، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب ، ليس لها بوق للفم . مفتوحة الطرفين ، وهى نوعان : نوع طويل يقرب طوله من قامة الرجل يستعمله العازف وهو واقف « صورة ٣ » وهذا النوع قليل الوجود


صورة (٣) الناي الطويل

أما النوع الثانى وهو أكثر النوعين شيوعاً فى الاستعمال ، فيبلغ طوله متراً فى العادة . وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين ، وعلى جانبها عدة ثقوب تتراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجهة التى ينفخ فيها « صورة ٤ » . يستخدمها العازف وهو جاث على إحدى ركبتيه . رافعاً ركبته الأخرى ، ممسكاً بالآلة مائلة من الفم الى اليمين أو إلى الشمال . متجهة إلى أسفل بشكل يجعل من الصعب استعمال هذه الآلة لتعسر النفخ فيها . وصوت هذه الآلة لين .

وأقدم صورة للناى عثر عليها هى تلك التى وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من نقوش ما قبل الأسر .


صورة « ٤ » عازف بالناى وعازف بالزمارة المزدوجة

وكان لا يعزف بالناى فى الدولة القديمة إلا الرجال . أما فى الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعزف بتلك الآلة .

وكان العازف بالناى يستخدم عدة نايات تختلف طولا . كما تختلف فيها عدد الثقوب ، وذلك للوصول إلى تأدية الحان مختلفة الأنواع (وهو ما لا يزال يفعله العازف بالناى حتى الآن) .

٢ ــ الزمارة المزدوجة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً فى الفرق الموسيقية (كما فى صورة رقم ٤) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة فى الفرقة . يعنى أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها .

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب ، ذات بوق للفم ، تستعمل دائماً مزدوجة . وطريقة استعمالها أن يستخدم فى العزف بها السبابة والوسطى ، وأما الخنصر والبنصر فتسندان الآلة من الخلف ، والابهام تسندها من الأمام

وكان فى كل زمارة أربعة ثقوب فى كل قصبة ، تشهد بذلك آلة نادرة محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين . وهذه الزمارة المزدوجة لا تزال تستعمل فى ريف مصر . يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها . فيقال « زمارة ستوية » اذا كان عدد ثقوبها ستة أو « ربعوية » اذا كانت ثقوبها أربعة .



الموسيقى

للعالم المحقق والقانونى الضليع

حضرة صاحب العزة الأستاذ

حسن نجيب المصرى بك

لقد يتعذر دائما وضع تعريف لمجموع مركب من ظواهر أطلق عليها العرف لفظاً متداولا . هذه الألفاظ التى يفهمها الكل أو يظن أنه يفهمها ليس فيها بيان كاف مهما جاهد الانسان نفسه ليضع لها حداً جامعاً مانعاً .

فليس من اليسير إذن إيجاد تعبير تام تسكن إليه النفس ويشفى غليلها لكل ماتحصيه كلمة موسيقى ، فلا واحد من التعريفات الواردة فيها يصدق عليها دون أن يلحقه قيد أو تقصير .

قالوا إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات على صورة تلتذها الأذن ! نعم . ولكن من ذا الذى يرضى بهذا ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذى يدعى بحق تحديد اللذيذ والمنفر من الأصوات ؟ ألا ترى أن بعض الرنات المؤتلفات ، والطنات المجلجلات ، والسادات المتوافقات ، إذا أفردت أحدثت فى حواسنا تأثيراً ثقيلا ممجوجا ، وهى بعينها قد استعملت بنجاح كبير فى مواضع كثيرة من قطع اعتبرت عملا عجيباً بديعاً ؟

وهل الأولى أن يقال إنها فن تطريب النفس والتأثير عليها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف لايبلغ قصداً ، ولا يتم نقصاً كسابقه . فهو مثله لايدل إلا على ناحية من نواحيها العديدة . فلهذا ولما شغل البال طويلا لجعل حد لكل ما فى معنى الموسيقى فى صيغة واحدة . فالأجدر أن توجه المجهود إلى بيان تركيب هذه المسألة ومتى بينت نواحيها واتضحت ، ربما استطاع القارىء أن يكون له صورة من ذلك التركيب أو فكرة بينة من الظواهر المتنوعة التى يشملها حد قد جعله التداول مألوفا .

لندع هذا اللبس ونقول ، إن ما نسميه موسيقى هو فن جديد بمعنى أنه لايشبه إلا قليلا ماكان يطلق القدماء عليه ، فهذه الكلمة فى العصور اليونانية القديمة ، كان لها مدى عظيم يسع الشعر والرقص وأشياء أخرى فضلا عن فن الأصوات .

وعندنا الموسيقى هى فن الأصوات ولا شىء غيرها . فبمؤثرات الصوت الطبيعية : ظاهرة الاهتزاز والتذبذب المدركة بالأذن فالموسيقى تفعل فى نفوسنا فتنفعل فتحس بشعور خاص ، يجرى فى أعماقها ، وبحركة : نتيجة تلاقيها بما يطابقها مما فى النفس فيجول فيها خواطر وفكر فالصوت الفرد وميقاته ، أو مجموع أصوات وما يتخللها

من فترات من شأنها إحداث شعور مقبول أو مملول ، أو بين بين لا من هذا ولا ذاك ، يصح به القول بأنه تافه لاتأثير له . على أن لاسنة مثبتة تستطيع دقة تحديد مفعول الأصوات ، والتنبؤ بأثر وقعها على السمع ، سواء أكانت فرادى أو جمعاً . ولا شك بأن العادة والتربية والبيئة هي العوامل الكبيرة في تحديد ذلك الأثر .

وإذا خصصنا الآن بحثنا أصوات فرادى أو مكونة من درجات بعضها فوق بعض ، ومجتمعة متتالية فيتغير وجه المسألة . وبمثل الظاهرة ، فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار . والمواءمات نتيجة المجموعات المركبة من أصوات متتالية سمعت في آن . والتوقيت تقسيم الزمن المناسب بالصوت . جميعها يعمل في حساسيتنا كل مجهود . ويعود فضل الموسيقى إلى أنواعها التي استحقت بها أن يكون لها هذا المظهر وقصب السبق وغاية كل موسيقار .

الموسيقى من خاصتها لمسة الحركة والنظام فهي مرتبطة بالطبيعة بأوثق الروابط وأدقها أكثر من الفنون الأخرى تلك الفنون التصويرية تجد في العوالم الظاهرة الأشكال والألوان ، كما يجد الشعر في محكم الألفاظ ، ما يوصف به جمال الكون ويسهل وسيلة التمثيل والاعراب عن الاحساس والمكين في الفؤاد .

أما في الموسيقى ، فهي أقل الفنون اتخاذاً لعناصره من خارج ذاته فلا يستعين بالموجودات الكونية . إذ لايجد في الطبيعة إلا الصوت . هذا الأصل التافه في ذاته بلا رواء وذهن . فلا يكون أساساً للغناء أو العزف ، إلا بعد صقله وتحسينه بشتى المحسنات ، وصوغه في أحسن الصيغات . لأنه لاوجود له طبيعة ، لا في صورة سلسلات متتاليات ولا تراكيب حادثات معاً ، وفي الحق . لا يعتبر أساساً موسيقياً .

والفنون الأخرى ، فنون تعبيرية تصورية ، لأنها متصلة بشيء مادي . والموسيقى تقع في نفسك وتناجيك بلا بيان أو تصوير شيء خاص . فتلك الفنون إذن أقل خلقاً ووضعاً بشرياً

إذا كانت الموسيقى حقاً أكثر الفنون خلقاً إنسانياً صرفاً ، فقد يتبادر للذهن أن هذه الصبغة البشرية تنقص من قوتها وسلطانها ، والواقع يخالف هذا . وإنها تؤثر فينا تأثيراً بليغاً أعظم من أي شيء آخر ، ولسنا في حاجة لاثبات هذه الحقيقة ، ولا لذكر الأحاديث التي تملأ بطون الكتب عن فعلها بالنفوس ، نعم ، إن تلك الأحاديث لاتصح أن تكون أساساً لنظرية علمية ، ولكن إذا تأملنا في طبيعة الحس الموسيقي ، نشعر بلا عناء بأن قدرة حركة العناصر الموزونة التي تدبرها الموسيقى عظيمة حقاً . فصوت واحد يحدث بالأذن حساً أقوى وأعظم من أي خط بسيط يقع تحت عيننا . ومن ثم فاللحن أو مجموع سنادات وموافقات تؤثر على حاستنا بأشد مما يحدث أي شيء آخر ترمقه العين ، فأعضاء القوة المدركة ، ومنها البصر من تأثرها المتوالي الدائم أصبحت أقل رقة وحساً وليس الحال كذلك في السمع . فاذا ما شاهدت العيون مناظر كررت ، ثم اصطنعت واستخرجت مرة ثانية بلا تغيير كبير استطيع صنع لوح منها ، والأذن لاتسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صبغة موسيقية . يصح أن تندمج في مركب فني . أضف إلى هذا ، أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور ، وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لانزاع في تأثيرها ولا جدال في فعلها . ولا تنس فعلها بغض النظر عن ناحية جمال الفن على أجسادنا وتراكيبنا العصبية ، وأن أشده واقع على الجهاز العصبي ، وأثره ظاهر لاريب فيه ، فكم استعمل لمعالجة بعض الأمراض ذلك الفعل الفسيولوجي حتى والحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل تحس وتتأثر به إلى حد ما .

مع أن هذا النوع من الظواهر أصبح لاتعلق عليه أهمية كبيرة . فاذا ماقلنا إننا نتأثر بالموسيقى ، فنقصد أثرها الأدبي والعقلي . الذي تحدثه في نفوسنا ، وما خلا ذلك لا يهمنا إلا قليلا

ولكن لأي حد يحدث هذا الفن انفعالا من هذا النوع وبأي سبيل قويم . هذا ما أحدثك عنه قريبا ؟

تدوين الموسيقى العربية

بقلم

حضرة الاستاذ صفر على

الوكيل الفنى للمعهد

كان العرب يشدون أوتار آلاتهم على أصوات الرجال وقد اتخذ بعض علماء الموسيقى منهم العود آلة لقياس الاصوات . ولما كان الوتر الأول فيه غليظاً عن باقى الأوتار . فقد كانوا يشدون عليه أغلظ صوت يخرج من حنجرة الرجل ، ويطلقون عليه اسم « البم » فى العود القديم ، أو « اليكاه » فى العود الحديث . واليكاه . كلمة فارسية معناها المقام الاول . فهى أول درجة صوتية فى السلم الموسيقى العربى المعروف لدينا ، والذى قسم منذ القرن الثانى عشر الهجرى إلى أربعة وعشرين ربعاً تقريباً . وهو مكون من ثمان درجات أساسية هى :

يكاه	عشيران	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨

أما الأبعاد الكائنة بين درجات هذا السلم فنوعان :

الأول : بعد كبير ويسمى بالبعد الطنينى . وهو يساوى أربعة أرباع الدرجة ، ويوجد هذا البعد ما بين اليكاه والعشيران : والراست والدوكاه ، والجهاركاه والنوا

الثانى : بعد صغير يساوى ثلاثة أرباع الدرجة تقريباً ويوجد بين العشيران والعراق ، والعراق والراست ، والدوكاه والسيكاه . والسيكاه والجهاركاه .

فصار عندنا ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها أربعة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٣ فى ٤ يساوى ١٢ ربعاً ، ثم أربعة أبعاد صغيرة كل منها يساوى ثلاثة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٤ فى ٣ تساوى ١٢ ربعاً . فيكون ١٢ ربعاً زائداً ١٢ ربعاً تساوى ٢٤ ربعاً وهو ما يحتوى عليه السلم الموسيقى العربى المذكور : أى أنه مقسم إلى أربعة وعشرين مسافة ، كل منها تساوى ربع صوت على وجه التقريب .

وإليك بيان ثمانى درجات الأساسية للسلم المذكور بالعلامات الموسيقية الغربية المصطلح عليها من زمن بعيد . ولا تزال نستعملها للآن :

نوا جهاركاه سيكاه دوكاه راست عراق عشيران يكاه

ولو نظرنا إلى العلامات الغربية المدون بها هذا السلم والتى مثلنا بها أصوات السلم الموسيقى العربى . بمعنى أن يكون اليكاه مقابلا لصوت « رى » والعشيران مقابلا لصوت مى الخ . لا نجدها تطابق الحقيقة ؛ لأننا سبق أن ذكرنا أن صوت اليكاه يقابل أغلظ صوت للرجل ، ولا يمكن والحالة هذه أن يمثل بعلامة « رى » المذكورة ، لأن المساحة الصوتية للعلامات المذكورة ابتداء من « رى » القرار إلى « رى » على الخط الرابع من مفتاح صول « الجواب » تدخل ضمن منطقة الاصوات الحادة .

وقد يرجع السبب فى جعل كتابة اليكاه « رى » إلى أنه

لما انتشرت النوتة الغربية فى الشرق ، كان الموسيقيون الأتراك أسبق من غيرهم إلى استعمالها . وقد اصطلح بعضهم على جعل أغلظ صوت فى الناى المسمى منصور ، مقابلا لصوت اليكاه الذى يبدأ به السلم الموسيقى ، وأن يمثلوه بعلامة « رى » تحت الخط الأول من مفتاح صول ، ثم استمر تدوين الموسيقى التركية والعربية بهذه العلامات إلى وقتنا هذا .

وأما المصريون ، فليس لهم طبقة خاصة يشدون عليها آلاتهم ، بل إنهم كلما اجتمعوا للغناء ، جعلوا صوت رئيسهم قياساً يشدون عليه العيدان وسائر الآلات الأخرى . وبالرغم من أن الغربيين اتفقوا فيما بينهم سنة ١٨٨٥ ، أى منذ خمسين سنة . على أن يجعلوا للطبقة الصوتية أساساً ليسوى عليه سائر الآلات الموسيقية وهو صوت العلامة « لا » الذى عدد ذبذباتها ٤٣٥ ذبذبة فى الثانية . ويسمى بالدياپازون ، فان الشرقيين ما زالوا يدونون موسيقاهم بالطريقة التى ذكرناها قبلا ، أى يرمزون لليكاه بعلامة « رى » ، ولذلك نرى جميع المطبوعات الموسيقية والمؤلفات وخلافها تدون بتلك الطريقة .

أما وقد تقرر فى إحدى جلسات مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ أن يكون صوت الحسينى من السلم الموسيقى العربى مقابلا لصوت الدياپازون الافرنكى « لا » فينبغى ، على هذا الاعتبار ، أن يكون الراست مقابلا لعلامة « دو » وهى أول درجة من سلم دو الكبير .

وإذن وجب أن يبدأ السلم بالراست بدلا من اليكاه للأسباب الآتية :

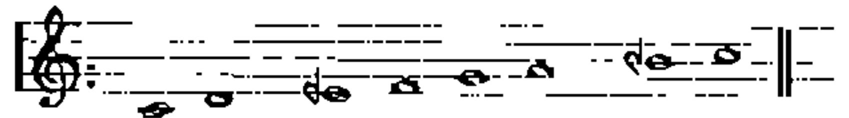
أولا — لأن الراست كانت قديما أولى النغمات عند الفرس ويبدأ بها مقام الراست .

ثانيا — لأن مقام الراست . مؤلف من الدرجات الأساسية للسلم العربى بدون إدخال أى تغيير عليها وهذا مايماثل مقام دو الكبير الذى يؤلف من الدرجات الأساسية للسلم الغربى ، بدون إدخال أى علامة من علامات التحويل عليها .

ولما كانت الأبعاد الموسيقية فى السلمين العربى والغربى تختلف بعضها عن بعض فقد أضيف بعض إشارات للتحويل لرفع الصوت أو خفضه ربع أو ثلاثة أرباع الدرجة . ونذكرها الاشارات التى قررها المؤتمر الموسيقى للعمل بمقتضاها وهى :

العلامة ♭ تستعمل لخفض الصوت ثلاثة أرباع درجة
.. ♭ .. .. .. نصف ..
.. ♭ .. .. .. ربع ..
.. ♯ .. لرفع .. ربع ..
.. ♯ .. .. .. نصف ..
.. ♯♯ .. .. .. ثلاثة أرباع ..

والآن نكتب بالعلامات الموسيقية الغربية سلم مقام الراست مع ملاحظة وضع الاشارة « ♭ » نصف بيمول امام درجتى ال « مى » وال « سى » لخفض كل منهما ربع درجة . لتصبحا مقابلتين للسيكاه والأوج من مقام الراست :



وإتماماً للفائدة نكتب هنا سلالم أربع مقامات أخرى وهى :

سلم مقام العجم عشيران

سلم مقام نهاوند

سلم مقام بياتى

سلم مقام الحجاز

وقد وجه التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف ، نظر مدرسى الموسيقى بمدارسها إلى اتباع هذه الطريقة بنشرة وزعها عليهم . وأحسب أنه لا يمضى وقت طويل . حتى تعم هذه الطريقة ويحسن استعمالها النشء الجديد . ويسايره فيها أهل الفن اتباعا لسنة الرقى ؟

الأوبرا وتطورها

الأوبرا في القرن السابع عشر

المدرسة الايطالية

نشأة الأوبرا فى فلورانسا

ليس العجيب أن نلحظ ، فى مختلف العصور ، ميلا من الفنانين إلى الاتجاه للقديم ، وتشيعاً منهم لناحية خاصة من نواحى الفن . إنما العجيب أن النتاج الذى تؤدى إليه محاولاتهم لاحياء القديم تسفر دائماً عن إنتاج شىء جديد . ذلك بأن الناس ، وإن ظلوا فترة الابتداء يتعصبون للفكرة التى يرغبون فى إحيائها ، إلا أنه سرعان ما تتغلب روح العصر . فتترك القديم مجرد رمز للفكرة . أما الفكرة نفسها فتتطور فتصير نتاجا جديداً .

وهذا هو الشأن فى نشأة الأوبرا . فان أصل الفكرة فى إيجادها ، إنما كان للتخلص من سيطرة الموسيقى على الشعر ، كما سنبينه فيما بعد .

غير أن هذه الفكرة نفسها تطورت بأصحابها فجرفتهم هم ومن جاء بعدهم من أنصارها ، وأصبحت الأوبرا أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة فى أوروبا ، بل وغدت مرآة ينعكس فيها روح شعوبها وعقليتها .

وآية ذلك ، أن هؤلاء الناس ، وقد جهدوا فى حد سيطرة الموسيقى على الشعر ، لم يلبثوا أن رأوا سلطانها يتغلب رغم جهودهم ، وأنهم خدموها ، لا من ناحية الفن فحسب ، بل أدوا إليها أكبر خدمة اجتماعية أيضا .

فلقد كانت الموسيقى ، قبل نشأة الأوبرا ، إما موسيقى دينية تقوم على خدمة الدين وتراتيله وألحانه فلا يصح أن ينظر إليها عنصراً جوهرياً قائماً بذاته فتمدح لذاتها أو تذم ، وإنما يقال إنها موافقة أو غير موافقة ، لروح الدين .

وإما موسيقى دنيوية تعزف أو تغنّى فى الحفلات والمواسم والأعياد ، فلم تكن فى هذه الحالة أيضاً عنصراً جوهرياً . وإنما كانت إحدى وسائل التسلية .

ومنشأ فكرة الأوبرا أن أهل أوروبا سيما فى ايطاليا ، كان قد استولى عليهم شعور يحفزهم إلى العودة إلى القديم . فنقلوا إلى اللاتينية ، فى القرن السادس عشر ، مؤلفات أعلام فلاسفة اليونان . أمثال بطليموس وأرسطو وغيرهما ، ولئن استطاعوا أن يتعرفوا ، من هذا الطريق ، نظريات الموسيقى اليونانية ، لقد أعجزهم أن يتعرفوا حقيقة تلك الموسيقى عملياً .

واذن فقد استقرت رغبتهم على العودة إلى الموسيقى السهلة البسيطة التى تماثل تلك الموسيقى القديمة .

ولقد اختصم باردى *Bardi* أحد أشراف فلورانسا موسيقى « الكنترابوا » وشنّ عليها الغارة ، وهى الموسيقى التى صارت اليها الموسيقى الغربية والتى وصفها بأنها تمزق الشعر

فى سبيل التوزيع الموسيقى للأصوات المتعددة ، مع أنه تجب المحافظة على سلامة الشعر وعدم تضحيته فى أغراض الموسيقى.

بل لقد تألفت فى نهاية القرن السادس عشر «١٥٨٠ ــ ١٥٨٩» فى بيت هذا الشريف فى فلورانسا ، جماعة من أشراف الشعراء والموسيقيين ؛ كان من أهم مايشغلهم النظر فى صيانة الشعر بتسهيل الموسيقى ، فرأوا العودة إلى التراجيديا اليونانية القديمة وعملوا على إحيائها ، والرجوع فيها إلى الغناء ذى التصويت الواحد (كما هو الحال فى الموسيقى العربية).

ظلت هذه الجماعة تعمل بزعامة الشريف باردى حتى استدعاه البابا إلى روما فانتقل إليها ووكل زعامة جماعته إلى زميله كورزى Corsi

وقد بدأ جاليلى Galilei ينفذ رغبات الجماعة فنشر فى عام ١٥٨١ ديالوجاً على طريقة أفلاطون بعنوان « الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة »

وما هلّ عام ١٥٩٧ حتى ظهرت أول أوبرا « وهى دافنى Dafne » اشترك فى تلحينها كورزى Corsi وبيرى Peri . وللاسف لم تصل إلينا موسيقى تلك الأوبرا ، ولم نعرف منها إلى اليوم إلا ما كتبه عنها معاصروها

وفى الأعوام التالية لحن بيرى هذا وغيره أوبرات أخرى فى فلورانسا ، كان ما لاقته من النجاح سبباً فى تثبيت قدم هذا النوع وكانت هذه الأوبرات تنشأ لمناسبات زفاف الملوك والأمراء والأشراف مما ساعد على إخراجها فى أبهة وروعة ، ضمنتا لها النجاح ، وأصبحت الأوبرا بعد ذلك شاغل الموسيقيين جميعاً فى فلورانسا.

وكان طابع الموسيقى فى أوبرات فلورانسا ، إذ ذاك ، تغلب عنصر الالقاء البحت فيها ، كما كانت خلواً من مقدمات آلية (صامتة). وكانت جماعات المنشدين قليلة العدد ، والأناشيد الغنائية أيضاً ، قدر الامكان ، والغناء ذا التصويت واحد .

مدرسة روما

لما انتقل باردى من فلورانسا إلى روما ، على أثر دعوة البابا له ، كانت الفكرة التى يعمل لها هو وجماعته فى فلورانسا لاتزال مستولية عليه ، فلما رأى المجال فى روما فسيحاً ، بذل جهده لنشر فكرته فيها ، وجاهد حتى غدت روما فى الثلث الأول من القرن السابع عشر مركزاً هاما للأوبرا ، لها فيها طابعها الخاص وشخصيتها الممتازة . وكان من أعظم مشاهيرها فى ذلك الوقت الموسيقار « ستيفانو لاندى Stifano Landi »

ومن مميزات أوبرات روما ، أن جماعات المنشدين فيها كانت كبيرة العدد . وأن الغناء المنفرد « Aria » أصبح عنصراً فيها ، وغدت الموسيقى فناً أساسياً لها ، وأدخلت عليها المقدمة الموسيقية « أوفرتير » .

وما انتهى الثلث الأول من القرن السابع عشر حتى خرجت روما من وحدتها فى الموسيقى ، واتصلت فى فن الأوبرا بالبندقية وفرنسا . فتحللت من طابعها الخاص .

مدرسة البندقية

أنشىء فى البندقية عام ١٦٣٧ أول دار للأوبرا ، فكان ذلك فتحاً فى تاريخها . ولقد أكسبها افتتاح تلك الدار ، مركزاً اجتماعياً شعبيا ، فانها بعد أن كانت وقفا على احتفالات زفاف الملوك والأمراء والأشراف ، أصبحت فنا شعبياً محبوباً ، ووسيلة من وسائل الثقافة فى المجتمع حتى اليوم . وآية ذلك ، أن بنى بالبندقية فيما بين سنة ١٦٣٧ و ١٧٠٠ أكثر من ست عشرة داراً للأوبرا ، أنشئت جميعها من مال الشعب ، وتولى الشعب رعايتها والانفاق عليها ، حتى بلغ

من تعشقه لفن الأوبرا . أن الطبقات الوسطى منه كانت تحتفظ بمقاصير وألواج دائمة لهم .

ويجمل بنا أن نشير هنا إلى أن الصالة كانت تظل مظلمة فى أثناء التمثيل ، فاذا رغب أحد المشاهدين متابعة التمثيل على نصوص الرواية ، استحضر معه شمعة يستعين بها على ذلك .

ومن أشهر من نبغ فى الأوبرات فى هذه المدرسة منتفردى *Monteverdi* .

وامتاز طابع أوبرات البندقية فى ذلك الوقت بقلة عدد جماعات المنشدين . واستعمال الأبهة والروعة فى الاخراج . وترجمة الألحان عن حقيقة المشاعر ، وكثرة التنويع فى الايقاع .

مدرســة نابولى

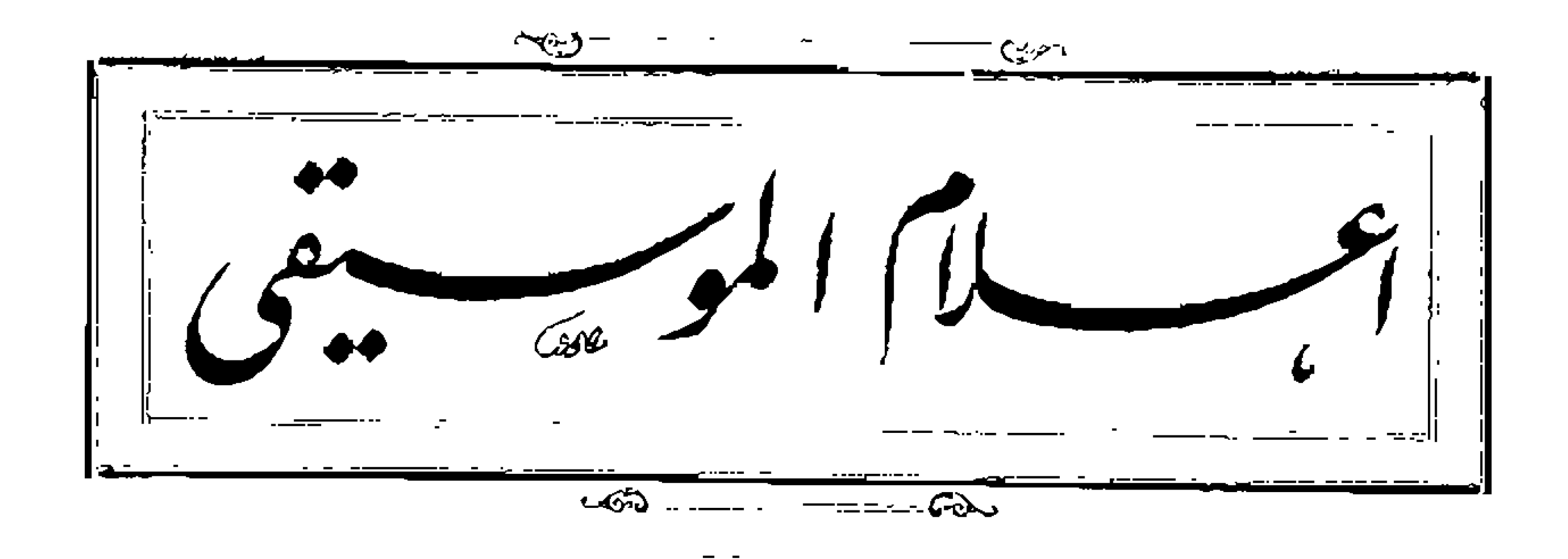
قامت بعد ذلك ، فى النصف الثانى من القرن السابع عشر مدرسة رابعة فى ايطاليا هى مدرسة نابولى ، امتازت موسيقاها بما أودع فى ألحانها من رقة الشعور والتعبير عن الانفعالات النفسية ، وبلغت فى ذلك شأواً لم يلحقها فيه مدرسة قبلها .

وأبناء هذه المدرسة جعلوا الأهمية الأولى للناحية الموسيقية البحتة فى الأوبرا ، كما كانوا يراعون سهولة الأداء فى أغانيها ، واهتموا بالمقدمات الآلية كما اهتموا فيها بالغناء المنفرد (*Aria*) .

ولقد كان موسيقيو تلك المدرســة يؤلفون ألحانهم ، مراعين موافقتها لأصوات مغنين بعينهم . وكذلك أســس بنابولى مدارس كبيرة للغناء

وهكذا تطورت الأوبرا فخرجت من أصل الفكرة التى قصد اليها ، وهى احياء التراجيديا اليونانية القديمة وتبسيط الألحان . إلى ان صارت أكبر نتاج موسيقى فى أوروبا .

ولقد امتد أجل هذه المدرسة : وأينعت ثمراتها ، حتى عاصرت تطور الأوبرا فى القرن الثامن عشر



معبد

إمام أهل المدينة في الغناء . لم يسبقه إلى صنعته فيه من تقدم ، ولا زاد عليه فيها من تأخر ، فهو حذق المغنين . وأجودهم صنعة وأحسنهم حلقاً .

حدث عن نفسه قال : كنت غلاماً مملوكاً لآل قطن ، موالى بنى مخزوم ، وكنت ألتوق الغنم بظهر الحرّة ، وكانوا تجاراً أعالج لهم التجارة في ذلك ، فآتى صخرة بالحرة ملقاة بالليل فاستند إليها ، فأسمع وأنا نائم صوتاً يجرى في مسامعي فأقوم من النوم فأحكيه ، فهذا كان مبدأ غنائي .

كانَ أبوه أسود . وكان هو خِلاسِيّاً(١) مديد القامة أحول ، صناعته ، في أكثر أيام وقته ، التجارة ، وربما رعى الغنم لمواليه ، وهو مع ذلك يختلف إلى نشيط الفارسي ، وسائب خاثر ، المغنيين حتى اشتهر بالحذق ، وحُسْن الغناء ، وطيب الصوت ، وصَنْعَ الألحان فأجاد ، واعترف له بالتقدم على أهل عصره .

خرج ابن أبي عتيق إلى مكة ، فجاء معه ابن سُرَيْج ، وهو من فحول المغنين ، إلى المدينة ، فأسمعوه غناء معبد وهو غلام ، وقالوا : ما تقول فيه ؟ فقال : إن عاش كان مغنى بلاده . فصدقت فراسته ، وصح حدسه وتخمينه .

ومن أعجب ما حدث بعد ذلك أن معبداً أتى ابن سُرَيْج وابن سريج لا يعرفه . فسمع منه ما شاء ثم عرض نفسه عليه وغنّاه وقال له : كيف كنت تسمع ؟ — جعلت فداءك — فقال له : لو شئتَ كنتَ كُفيتَ بنفسك الطلبَ من غيرك .

وتلك عبقرية ولدت في معبد ، لم يعطلها أنه رقيق يرعى الغنم لمواليه وأسياده ، وأنه لذلك معدم فقير ، ذلك بأن العبقرية من صنع الله ، لا شأن لها بأحداث الزمان ، ولا تفاوت الأنساب والأعراق .

وآية العبقرية أنها تعجز المنافسين والمحتذين ، أما الحساد والمسابقون فتقتلهم قتلا ، وعبقرية معبد ولدت معه ، كما قلت ، ورعاها رب العبقريات ، فجعلت في صغره كما دوت في كبره تملأ سمع الدنيا وأفواه الزمان .

قدم ابن سريج والغريض المدينة يتعرضان لمعروف أهلها ، ويزوران من بها من صديقهما من قريش وغيرهم ، ومكانتهما من الغناء رفيعة سامية ، فلما شارفاها تقدما ثقلهما ليرتادا منزلا حتى إذا كانا بالمغسلة — وهي جبانة على طَرَف المدينة يُغْسَلُ فيها

---

(١) الخلاسي بالكسر الولد بين أبوين أبيض وأسود

الباب ـ إذا هما بغلام ملتحف بإزار وطَرَفه على راسه ، بيده حِبالة يتصيَّد بها الطير وهو يتغنى ويقول

القصرُ فالنخلُ فالجمّاءُ بينهما
أشهى إلى النفس من أبواب جَيْرُون

وإذا الغلام معبد ، فلما سمع ابن سُرَيْج والغريض معبداً مالا إليه واستعاداه الصوت فأعاده ، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله قط ، فأقبل أحدهما على صاحبه فقال : هل سمعت كاليوم قط ؟ قال لا والله ! فما رأيك ؟ قال ابن سريج : هذا غناء غلام يتصيد الطير ، فكيف بمن في الجَوْبة ـ يعني المدينة ـ قال أما أنا ثكلته والدته إن لم أرجع ... فكَرَّا راجعَيْن

* * *

فإذا كانت هذه حداثة معبد ، وهي معجزة ، فكيف إذن كان شبابه وكهولته ؟

* * *

وهذا الغريض نفسه يحدثنا عنه معبد فيقول . قدمت مكة فذهب بي بعض القرشيين إلى الغريض ، فدخلنا عليه وهو مُتَصَبِّح (١) فانتبه من صُبْحته وقعد ، فسلّم عليه القرشي وسأله ، فقال له : هذا معبد قد أتيتك به ، وأنا أحب أن تسمع منه ، قال : هات ، فغنيته أصواتاً فقال : إنك يا معبدُ لمليح الغناء ، فأحفظني (٢) ذلك فجثوت على ركبتيّ ، ثم غنيته من صنعتي عشرين صوتاً لم يُسمع بمثلها قط ، وهو مطرق واجم قد تغيّر لونه حسداً وخجلا .

وهذا ابن سريج أيضاً يحدثنا الرواة عنه وعن معبد ، أن معبداً كان خارجاً إلى مكة في بعض أسفاره ، فسمع في طريقه غناء في « بَطْن مَرّ » ـ وهو موضع على مرحلة من مكة ـ فقصد الموضع ، فإذا رجل جالس على حَرْف بِرْكة فارعٌ شعرَه حَسَنُ الوجه ، عليه دُرّاعة (٣) قد صبغها بزعفران ، وإذا هو يتغنى .

حنَّ قلبي من بعد ما قد أنابا
ودَعا الهمَّ شَجْوُه فأجابا
ذاك من منزل لِسَلْمى خَلاء
لابسٍ من خَلائه جِلْبابا
عُجْتُ فيه وقلتُ للرَّكْب عوجوا
طَمَعاً أن يَرُدَّ رَبْعٌ جوابا
فاستثار المَنْسِيَّ من لوعة الـ
حُبِّ وأبدى الهمومَ والأوصابا

فقرع معبد بعصاه وغنّى :

مَنَع الحياةَ من الرجال ونفعَها
حَدَقٌ تُقَلِّبُها النساء مِراضُ
وكأن أفئدةَ الرجال إذا رأوا
حَدَقَ النساء لِنَبْلِها أغراض

فقال له ابن سُرَيْج : بالله أنت معبد ؟ قال : نعم ، وبالله أنت ابن سريج ؟ قال : نعم ووالله لو عرفتك ما غنيت بين يديك .

* * *

ولقد كان معبد سَمْح الخُلُق ، كريم النفس ، يختلف اليه المغنون من كل حَدَب يأخذون عنه ، ويتعلمون منه ، فيتلقاهم منشرح الصدر ، طَلْقَ المحيّا ، مخلص النية في إرشادهم ، صادق النزعة في تخريجهم ، لا يبخل على قصاده بفن يجيده ، وعلم يتقنه ، بل لقد كان يتحمل المشقة في هذه السبيل راضياً مرتاحاً

فقد كان علّم جارية من جواري الحجاز الغناء تُدعى « ظبية » ، وعُنِيَ بتخريجها فاشتراها رجل من أهل العراق فأخرجها إلى البصرة ، وباعها هناك ، فاشتراها رجل من أهل الأهواز فأُعجِب بها وذهبت به كل مذهب وغَلَبَتْ عليه ، ثم ماتت بعد أن أقامت عنده برهة من الزمان . وأخذ جواريه اكثرَ غنائها عنها ، فكان لحبه إياها وأسفه عليها لا يزال يسأل عن أخبار معبد وأين مُسْتَقَرُّه ، ويُظهر التعصب له والميل إليه والتقديم لغنائه على سائر أغاني أهل عصره إلى أن عرف

---

(١) التصبح النوم بالغداة (٢) أغضبني (٣) الدراعة جبة مشقوقة المقدم

ذلك معه. وبلغ معبداً خبره. فخرج من مكة حتى أتى البصرة، فلما وردها صادف الرجلَ قد خرج عنها في ذلك اليوم إلى الأهواز، فاكترى سفينة، وجاء معبد يلتمس سفينة ينحدر فيها إلى الأهواز فلم يجد غير سفينة الرجل وليس يعرف أحد منهما صاحبه. فأمر الرجلُ الملاح أن يُجلسه معه في مؤخر السفينة ففعل وانحدروا، فلما صاروا في فم نهر الأُبُلّة(١) تغدوا وشربوا، وأمر جواريه فغنَّين، ومعبد ساكت وهو في ثياب السفر، وعليه فروٌ وخُفَّان غليظان وزيٌّ جافٍ من زي أهل الحجاز إلى أن غنّت إحدى الجواري (من غناء معبد)

بانت سعادُ وأمسى حبلُها انصرما
واحتلَّتِ الغَوْرَ والأجراعَ من إضما(٢)
إحدى بَليٍّ وما هام الفؤاد بها
إلاَّ السَّفاه وإلاَّ ذِكْرةً حُلُما(٣)

فلم تُجِد أداءه، فصاح بها معبد: يا جارية، إن غناءك هذا ليس بمستقيم. فقال له مولاها - وقد غضب - وأنت ما يدريك الغناء ما هو؟ لِمَ لا تُمسك وتلزم شأنك، فأمسك. ثم غنت أصواتاً من غناء غيره وهو ساكت لا يتكلم حتى غنت

بابنة الأزديِّ قلبي كئيبُ
مستهام عندها ما ينيب
ولقد لاموا فقلت دعوني
إنّ من تَنْهَوْنَ عنه حبيب
إنما أبلى عظامي وجسمي
حبُّها والحبُّ شيء عجيب
أيها العائب عندي هواها
أنت تفدي مَنْ أراك تعيبُ

فأخلَّتْ ببعضه، فقال لها معبد: يا جارية لقد أخللت بهذا الصوت إخلالاً شديداً، فغضب الرجل وقال له: ! ويلك ! ما أنت والغناء ألا تكُفُّ عن هذا الفضول. فأمسك، وغنّى الجواري مليًّا ثم غنت إحداهن من غنائه:

خليليَّ عوجا منكما ساعةً معي
على الرَّبْع نقضي حاجةً ونُوَدِّعِ
ولا تُعجلاني أن أُلِمَّ بدِمنةٍ
لِعزَّةَ لاحتْ لي ببيداءَ بَلْقَعِ
وقولا لقلب قد سلا: راجع الهوى
وللعين: أذري من دموعك أو دعي
فلا عيشَ إلا مثلُ عيشٍ مضى لنا
مَصيفاً أقمنا فيه من بعد مَرْبَعِ

فلم تصنع فيه شيئاً، فقال لها معبد: يا هذه أما تقومين على أداء صوت واحد؟ فغضب الرجل وقال له: ما أراك تَدَع هذا الفضول بوجه ولا حيلة! وأقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك من السفينة. فأمسك معبد حتى إذا سكتت الجواري سكتةً اندفع يُغنّي الصوت الأول حتى فرغ منه، فصاح الجواري: أحسنت والله يا رجل: فأعده فقال: لا والله ولا كرامة. ثم اندفع يغني الثاني، فقلن لسيدهن: ويحك! هذا والله أحسن الناس غناء، فَسَلْه أن يعيده علينا ولو مرة واحدة لعلنا نأخذه عنه. فإنه إن فاتنا لم نجد مثله أبداً، فقال: قد سمعتن سوء ردّه عليكن وأنا خائف مثله منه، وقد أسلفناه الإساءة فاصبرن حتى نداريه، ثم غنى الثالث، فزلزل عليهم الأرض، فوثب الرجل فخرج إليه وقبّل رأسه وقال: ياسيدي أخطأنا عليك ولم نعرف موضعك، قال: فَهَبْكَ لم تعرف موضعي، قد كان ينبغي لك أن تتثبت ولا تسرعَ إليَّ بسوء العِشْرة وجفاء القول، فقال له: قد أخطأت وأنا أعتذر إليك مما جرى وأسألك أن تنزل إليَّ وتختلط بي، فقال: أما الآن فلا، فلم يزل يرفق به حتى نزل إليه، فقال له الرجل ممّن أخذت هذا الغناء؟ قال:

---

(١) الابلة بلدة على شاطئ دجلة «٢» الغور الارض المطمئنة، والاجراع الرملة العالية السهلة لا تنبت شيئاً، واضم واد بجبل تهامة وهو الذي فيه المدينة «٣» بلى اسم قبيلة والسفاه الطيش والذكرة ضد النسيان

من بعض أهل الحجاز. فمن أين أخذت جواريك؟ فقال أخذته من جارية كانت لى ابتاعها رجل من أهل البصرة من مكة، وكانت قد أخذت من أبى عبّاد معبد وعنى بتخريجها، فكانت تحُل منى محل الروح من الجسد. ثم استأثر الله عز وجل بها وبقى هؤلاء الجوارى وهن من تعليمها، فأنا إلى الآن أتعصب لمعبد، وأفضله على المغنين جميعاً. وأفضل صنعته على كل صنعة، فقال له معبد: اتعرفنى؟ قال: لا، فصكّ معبد بيده صلعته ثم قال: فأنا والله معبد: وإليك قدمت من الحجاز ووافيت البصرة ساعة نزلت السفينة لأقصدك بالأهواز، ووالله لا قصّرتُ فى جواريك هؤلاء ولأجعلن لك فى كل واحدة منهن خلفاً من الماضية، فأكب الرجل والجوارى على يديه ورجليه يقبلونها ويقولون: كتمتنا نفسك حتى جفوناك فى المخاطبة، وأسأنا عشرتك، وأنت سيدنا ومن نتمنى على الله أن نلقاه. ثم غيّر الرجل زيّه، وخلع عليه عدة خلع، وأعطاه فى وقته ثلاثمائة دينار وطيباً وهدايا بثلثها، وانحدر معه إلى الأهواز فأقام عنده حتى رضى حذق جواريه، وما أخذنه عنه. ثم ودّعه وانصرف إلى الحجاز

ولمعبد فى مثل هذا أساليب. يحلّى عنها فى عبارة كريمة فيقول: غنيت فأعجبنى غنائى وأعجب الناس وذهب لى به صيت وذكر، فقلت: لآتينّ مكة فلأسمعنّ من المغنين بها ولأغنينّهم ولأتعرّفنّ اليهم، فابتعت حماراً لخرجت عليه إلى مكة، فلما قدمتها بعتُ حمارى وسألت عن المغنين أين يجتمعون؟ فقيل فى بيت فلان. فجئت إلى منزله بالغلس (١) فقرعت الباب فقال: من هذا؟ فقلت أنظر ـــ عافاك الله ـــ قدنا وهو يسبّح ويستعيذ كأنه يخاف فضح فقال: من أنت ـ عافاك الله ـ قلت: رجل من أهل المدينة. قال: فما حاجتك؟ قلت: أنا رجل أشتهى الغناء وأزعم أنى أعرف منه شيئاً. وقد

(١) الغلس ظلمة آخر الليل اذا اختلطت بضوء الصباح

بلغنى أن القوم يجتمعون عندك، وقد أحببت أن تنزلنى فى جانب منزلك وتخلطنى بهم فانه لا مئونة عليك ولا عليهم منى فلوى شيئاً ثم قال: انزل على بركة الله. فنقلت متاعى فنزلت فى جانب حجرته، ثم جاء القوم حين أصبحوا واحداً بعد واحد حتى اجتمعوا فأنكرونى وقالوا: من هذا الرجل؟ قال: رجل من أهل المدينة خفيف يشتهى الغناء ويطرب عليه. ليس عليكم منه عناء ولا مكروه. فرحبوا بى وكلمتهم ثم انبسطوا وشربوا وغنّوا، فجعلت أُعجَبُ بغنائهم وأظهر ذلك لهم ويُعجبهم منى حتى أقمنا أياماً وأخذت من غنائهم، وهم لا يدرون، أصواتاً وأصواتاً وأصواتاً. ثم قلت لامرئ منهم: إنى فديتك. أمسك علىّ صوتك:

قل لهند وتربها قبلَ شحط (١) النّوى غدا
إن تجودى فطالما بتُّ ليلى مُسهّدا
أنت فى وُدّ بيننا خير ما عندنا يدا
حين تُدلى مُضفَّراً حالكَ اللون أسودا

قال: أو تحسن شيئاً؟ قلت تَنظّر (٢) وعسى أن أصنع شيئاً واندفعت فغنيته، فصاح وصاحوا وقالوا، أحسنت قاتلك الله، قلت فأمسك علىّ صوت كذا. فأمسكوه فغنيته. فازدادوا عجباً وصياحاً، فما تركت واحداً منهم إلا غنيته من غنائه أصواتاً قد تخيّرتها، فصاحوا حتى علت أصواتهم وهرّفوا بى (٣) لأنى أحسن بأداء غنائنا منا. قلت فأمسكوا علىّ ولا تضحكوا بى حتى تسمعوا من غنائى، فأمسكوا علىّ فغنيت صوتاً وآخر فوثبوا الىّ وقالوا نحلف بالله إن لك لصوتاً واسماً وذكراً، وإن لك فيما هنا لسهماً عظيماً. فمن أنت؟ قلت معبد. فقبلوا رأسى وقالوا: لففتَ علينا وكنا نتهاون بك ولا نعدك شيئاً وأنت أنت، فأقمت عندهم شهراً آخذ منهم ويأخذون منى

١ الشحط البعد ٢ تنظر تأنّ ٣ هرف به مدح حتى جاوز القدر فى الثناء والاطراء

كان معبد ريحانة الغناء فى دولة بنى أمية ، وكان من أخص ندمان أمير المؤمنين الوليد بن يزيد ، وفى داره بدمشق مات وأخرج ، وأمير المؤمنين وأخوه يمشيان بين سريره

ولقد اشتاق الوليد إليه يوماً ، فوجه البريد إلى المدينة فأتى به ، وأمر الوليد ببركة قد هيئت له فملئت ماء ورد ، خلط بمسك وزعفران ، فأتى به فأمر به فأجلس والبركة بينهما ، وبينهما ستر قد أرخى ، فقال له : غنى يا معبد

لهفى على فتية ذلّ الزمانُ لهم

فما أصابهمُ إلا بما شاءوا

ما زال يعدو عليهم رَيْبُ دَهرِهِمُ

حتى تفانوا وريْب الدهر عدّاء

أبكى فراقهمُ عينى وأرّقها

إن التفرّق للأحباب بكّاء

فغناه إياه ، فرفع الوليد الستر ونزع مُلاءة مُطَيّبة كانت عليه وقذف نفسه فى تلك البركة فغاص فيها ثم خرج . فاستقبله الجوارى بثياب غير الثياب الأولى ثم شرب وسقى معبدا ثم قال غنى يامعبد

يا رَبْعُ مالك لا تجيب مُتَيَّما

قد عاج نحوك زائرا ومُسلِّما

جادتك كل سحابة هطّالة

حتى ترى عن زهرة متبسما

لو كنت تدرى من دعاك أجبته

وبكيتَ من حزنٍ عليه اذن دما

فغناه فدعا له بخمسة عشر الف دينار فصبّها بين يديه ثم قال انصرف إلى أهلك واكتم مارأيت .

ولقد عاش معبد حتى كبر وانقطع صوته وأدركته الوفاة فى دار الوليد بن يزيد بدمشق ، وفى هذا يحدثنا ابنه كَرْدَم فيقول .

مات أبى وهو فى عسكر الوليد بن يزيد وأنا معه ، فنظرت حين أخرج نعشه إلى سَلاّمةَ القسّ ، جارية يزيد بن عبد الملك ، وقد أضرب الناس عنه ينظرون اليها وهى آخذة بعمود السرير ، وهى تبكى أبى وتقول

قد لَعَمرى بِتُّ ليلى كأخى الداء الوجيع

ونَجِيُّ الهَمِّ مِنّى بات أدنى من ضجيعى

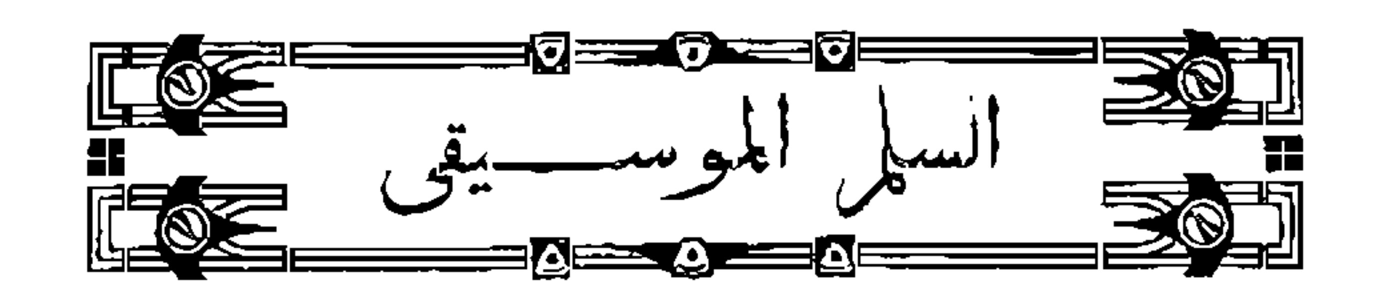
كلما ابصرت ربعاً خالياً فاضتْ دموعى

قد خلا من سيد كا ن لنا غيرَ مُضيع

لا تلمْنَا إن خشعْنا أو همَمْنا بخشوع

قال كردم ، وكان يزيد أمر أبى أن يعلمها هذا الصوت فعلمها إياه فندبته به يومئذ ، ولقد رأيت الوليد بن يزيد والغَمْرَ أخاه متجرِّدَيْن فى قميصين ورداءين يمشيان بين يدىْ سريره حتى أخرج من دار الوليد لانه تولى أمره وأخرجه من داره إلى موضع قبره ـ غفر الله له ، وجعل الحسنى جزاءه





السلم الثائر

مجلس نادر المثال ، جمع بعض كبار الهواة الذائعي الصيت ، وبعض العائدين من أوروبا بعد دراسة عظيمة للموسيقى . سمعنا فيه من العزف ما أدهش وأعجب ، ومن الطرب ماقتن وأخذ . وانحدر الحديث ككل مرة . إلى السلم المتحير ، وإذا بهم ، كدأبهم ، يختلفون الاختلاف الأزلى الذى لن ينتهى . وقال منهم من قال بالسلم المعتدل ، ذى الأربعة والعشرين ربعاً متساوية الأبعاد ، المماثل للسلم الأوربى المقرب *(Echelle Temperee)* وقال قائل إن الخلاف قد انتهى على كل : البردات ، إلا بردات ، السيكاه ، والعراق وأجوبتهما ، التى يخفضها بعضهم قليلا أو كثيراً ، ويرفعها بعضهم قليلا أو كثيراً

وتذكرت كتاب النسب الموسيقية على القواعد الرياضية فضحكت . وتذكرت المناقشات البيزنطية والعدو محدق ، فحزنت . وتذكرت إغارة الموسيقى الغربية على الشرقية ، وفساد الروح المصرية الناشئة بسبب ذلك فأسفت .

نحن نتناقش فى ربع المقام ، ولا نكاد نصل إلى غاية . الموسيقى الغربية تجرف الشرقية جرفاً عنيفاً قاتلا . واصغاءة واحدة إلى الراديو . تثبت للقارىء صدق ما أقول .

والآن ما هى هذه الموسيقى المصرية ؟ أهى الموسيقى العربية ؟ بالطبع لا . وإلا فأين أصواتها وضروباتها المذكورة فى الاغانى . والتى كان يشق لها الخلفاء الجيوب والتى كانت تعصف بوعى العشاق ، وتسلبهم الروح والحياة ؟ وهل هى مبنية على السلم الفيثاغورى ؟ أو على نظريات الفارابى على الأقل ؟ ذلك ما أشك فيه كثيراً .

والتاريخ القريب يروى لنا كيف أن المرحوم عبده الحامولى ، لم يجد فى مصر موسيقى تروى غلته ولا نغمات ترضى روحه العظيمة الموهوبة . فاضطر أن يجلبها جميعها من الأستانة . أى أنه أحضر لنا غناء وألحانا ومقامات وقطعاً موسيقية . وبالطبع ليس يطالبه إنسان بأن يجلب معه العلم والنسب والرياضة .

وقد نعرف تلك القطع فسخناها من ناحيتها التأليفية والتلحينية . وليس أسهل على القارىء من مقارنة بشرو صبا عثمان بك ، كما هو وارد فى النسخ التركية بما يعزفه أكبر عازفينا منه لكى يشعر بالتشويه والاساءة .

ثم أضفنا إلى التشويه فى الألحان ، تشويهاً فى المقامات فبعض النغمات وجدناها جافة فى آذاننا وغير حنون ـ كما يقولون ـ وبعضها ألجأتنا طراوة طبيعتنا فى الجيل الماضى . واستهانتنا بكل شىء ، وعدم وجود أية دقة علمية لدينا . إلى تحويره فى غير خجل فخفضنا السيكا والعراق وجوابيهما وادعينا أنهما عاليان . لايوافقان طبيعة أصواتنا ؛ وعهدى بطبيعة الأصوات واحدة فى كل العالم . ويثبت للقارىء صدق قولى . أننا بعد أن ترقينا خلقيا نقلنا نغمات

الكردى والبته نكار . والحجاز كار كردى ، وغنيناها مثل الاتراك تماما ، مع أنها نغمات تركية صميمة . ولا ننس أن المغنى المصرى لم يكن خالياً من الغرض فيما كان يبديه فى غنائه من الليونة ، وهو استدرار رضاء الجمهور وإشباع شهواتهم . وكانت نتيجة ذلك كله أن فسدت آذاننا وحناجرنا واعتل ذوقنا ، فأصبحنا لانستطيب إلا نغماتنا الممسوخة ، المفسدة للخلق الذاهبة بالرجولة .

* * *

أين السلم المصرى بعد كل هذا ؟ ما مركزه بين سلالم الموسيقى فى العالم ؟ وما قيمته العلمية ؟ وما مقدار ضبطه ؟ وهل هو يصلح أن يكون أساساً لنهضتنا الموسيقية المباركة ! الجواب على كل ذلك بالنفى .

لست أعرف أننا قد وصلنا بعد على الأقل إلى حد الثبات فى أمر النسب بين درجات السلم الاساسية !! ولست أعلم إلا أن بعض المشتغلين بتعاليم العود قاموا ببعض أبحاث . كتاب النسب الموسيقية هو أحد ثمراتها المدهشة ، وقام غيرهم بعد ذلك ببحث قد يكون جدياً وقد يكون مضبوطاً وقد لا يكون . فلم يصل إلى علمى حتى اليوم أن هيئة من الهيئات وأخصها الهيئة التى يرأسها الأستاذ الكبير رضا بك — قد بحثت بعض تلك الآراء وأدلت برأى فيها . والناس حيارى يتخبطون ويتناقشون ويتجادلون ولا يصلون إلى ثمرة . ثم هم يضطربون ثم يعتذرون إذا هرعوا إلى الموسيقى الغربية يستمعونها ويدرسونها ويتفهمونها ويصلون إلى نتيجة طيبة منها . ولا عجب إذن أن يعزف أغلبنا الموسيقى الشرقية معتبرا بردات السلم الافرنجى أساساً ونضيف إلى ذلك أن يشوه السيكا قليلا ويمسخ العراق بعض الشىء ويخيل إليه بعد ذلك أنه يعزف الموسيقى الشرقية المصرية «الأصلى»

من العجيب أن ندعى أن لدينا سلماً موسيقياً وليس لدينا — من الوجهة العلمية مع الأسف فى الحق إلا آراء متضاربة مضطربة متنافرة مشوشة فى نفسها ومزعجة للقارىء والهاوى والمحترف

كما ليس لدينا من الوجهة العملية — وهو أمر مخجل — سوى «شىء» يؤدى فى تلك المقامات الممسوخة ويتجمع فى تلك الأصوات المضيعة للرجولة والوطنية .

وأحد علماء الأجانب يقول لنا فى المؤتمر، بعد إذ لم يجد لنا سلماً موسيقياً : ابحثوا عن سلمكم فى أغانيكم واضبطوا نسبه من الاسطوانات . وهو قول جارح .

* * *

المقامات المسكينة تركية فى أصلها يجمعها كلها السلم التركى والكتب التى تبحث ذلك السلم كثيرة جداً وأخصها السفر العظيم الذى كتبه الأستاذ رؤوف يكتا بك فى دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية

والسلم العربى كما تبين مما سبق هو التركى مشوهاً وممسوخاً . فان شئنا الرجوع الى الحق وان شئنا موسيقى عظيمة راقية لها أسس مضبوطة ومدروسة علمياً وجب علينا اقتباس تلك الموسيقى لأنفسنا لأنها هى نفس المصرية جسماً ولحماً ودماً وتمتاز عليها بالدقة وعدم التشوه .

ونحن قد أغرنا عليها فى الماضى مرات ومرات ولانزال نغير مع الافساد .

وأنا فقط أرجو الاغارة ولكن مع الأمانة وحفظ الشىء على أصوله وعسانا نخلص فى القريب العاجل من الجدل حول السيكا الكسيحة والعراق المريض والمناقشة فى مقادير الربع تون المزعجة .

عبد العزيز توفيق
ناظر مدرسة ستورس الابتدائية

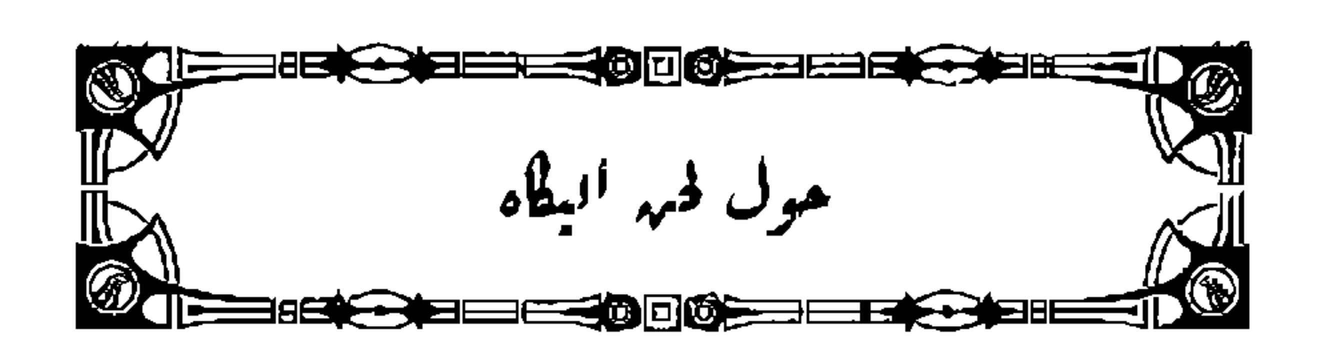
الموسيقى : نشرنا هذا المقال عملا بحرية النشر ولأن كثيرين

لا يزال يشغلهم هذا الأمر الخطير ، أمر السلم الموسيقى .

وتنويراً للرأى فى هذا الأمر تتقدم **الموسيقى** بالقول بأن بحوثاً علمية دقيقة أجريت فى هذا الصدد فى أثناء انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ إذ خصص للسلم لجنة خاصة من لجانه السبع . وقد أثبتت فى بحوثها بالأرقام العددية (الأربع والعشرين ربعاً المتساوية) التى نسميها « بالسلم المعتدل » . كما اتضح أن هناك فرقاً كبيراً فى أبعاد السلم الطبيعى بين الممالك الشرقية التى مثلت فى المؤتمر . ونضرب مثلا واحداً « بردة السيكاه » فقد كانت السيكاه المصرية عالية بالنسبة للأتراك وواطية بالنسبة لقطر شمال افريقية (تونس والجزائر ومراكش) وما ذلك إلا لأن مرجعها الأذن والتواتر والأقليم .

ولذلك أصبح من المقرر عدم إمكان توحيد السلم الطبيعى ووجوب الأخذ بالسلم المعتدل وهو السلم المقسم إلى أرباع متساوية . ومن حسن الحظ أن السلم المعتدل لا يختلف كثيراً عن السلم المستعمل فى مصر . ولذا فقد كاد الرأى يتفق بين الجميع على الأخذ بهذا السلم المعتدل نظراً لما فيه من ضبط وما يترتب عليه من مزايا . وإذا كان لم يصل إلى علم الكاتب الفاضل وجه الصواب فى هذا **فالموسيقى** تحيل حضرته وحضرات المهتمين بتعقب ابحاث هذا الموضوع الى قرار لجنة السلم الموسيقى فى المؤتمر وإلى المقال القيم الذى كتبه فى هذا الموضوع حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك بالعدد الثانى من هذه المجلة تحت عنوان « حول السلم الموسيقى الطبيعى والسلم المعتدل » ومتواصل البحث فى هذا الموضوع لأهميته فى الأعداد المقبلة .





أحالت علىّ مجلة الموسيقى ما ورد اليها من حضرة «الهاوى الغيور احمد مختار افندى من الاسكندرية».

وهى أسئلة طريفة تتعلق بما كتبته من البحوث الفنية فى المقامات فى العدد الأول والثانى من هذه المجلة. وإننى أشكر له عنايته وأحمد له غيرته على الحقائق وألخص أسئلته، مجيباً عليها فيما يأتى:

س ١ لماذا نقلت نغمة البكاه من موضعها القديم ولم تنقل معها باقى النغمات: الدوكاه، السيكاه، الجهاركاه الخ...؟

ج ١ نقل النغمات كلها بترتيبها يلتزم أحد أمرين:

إما هبوط طبقة الألحان القديمة التى كانت معروفة قبل عملية النقل وهذا يتنافى مع ما كانت تسير عليه العرب من معرفتهم للألحان موقعة على الموسيقات والآلات،

أو تغيير أسماء درجات الألحان لاستبقائها فى طبقاتها وبعبارة أخرى تصبح الألحان مصوّرة والعرب لم يكن عندهم تصوير للألحان

وناهيك بأن تغيير وضع نغمة واحدة للسبب الذى ذكرناه معقول أكثر من تغيير أماكن جميع النغمات، وفيه محافظة وبقاء للقديم على قدمه، وهذا هو ما حدث فعلا، وهو الحقيقة الواقعة؛ وذكرنا له هو تحصيل حاصل.

والمراجع هى:

سفينة الملك، رسالة الأدوار لخضر ابن عبد الله سنة ٩٨١. وصف مصر جزء ١٤ صفحة ١٥ لفيلوتو. المذكرة المقدمة من الدكتور محمد سالم الدمشقى لمؤتمر الموسيقى ملف رقم ٤٧٨ بالتفتيش الموسيقى

* * *

س ٢ المعهد قرر فى مذكرته للمؤتمر ... أن يكون الحجاز فى العقد الرابع من لحن البكاه فى الهبوط فقط وليس فى الصعود كما ذكرته. فما سبب هذا الاختلاف؟

ج ٢ استعرضت لجان المؤتمر ألحان الأمم المختلفة كما هى موجودة الآن فى بلادها، ومنها الألحان المقدمة من المعهد عن مصر، ولم يبت المؤتمر فى مصير هذه الألحان بعد. بل تركها للمجمع العلمى الموسيقى المقترح تكوينه من علماء الأمم الشرقية المختلفة، وجميع هذه الألحان فى مصر وسواها قد اعتراها شىء كثير من التغير، ونحن نسلك فيما نكتب طريق الرجوع إلى القديم لاعتقادنا أنه الأقرب إلى حقيقة التكوين

والاستغناء عن الحساس فى الهبوط له مثيل فى جميع الألحان الافرنجية الصغيرة الغنائية «الميلوديك» وليس من المستبعد أن يكون الافرنج قد أخذوا ذلك عن العرب، أو أن الدواعى التى دعت الفرنجة إلى الاستغناء عن الحساس فى الهبوط دون الصعود هى نفس الاسباب التى قد تكون

موجودة عند العرب ، لأنها أسباب تتعلق بطبيعة الصوت فى حالة الغناء ، والظواهر الطبيعية ثابتة على مر الدهور

أنظر أيضاً اللحن المقدم من البارون إرلنجر صفحة ١٨٢ من النسخة العربية من كتاب المؤتمر فقيه تجد جواب الحجاز فى الصعود ويستغنى عنه فى الهبوط

* * *

س ٣ حول عقد الأوج ذى الثلاث الموجود فى تحليل المعهد للحن السيكاه

ج ٣ إننى أعتقد أن ذى الثلاث بمفرده لا يفى لتمييز اللحن لامكان وجوده فى جوف ألحان كثيرة بخلاف ذى الأربع وذى الخمس الشائع استعمالها فى أجناس العرب القديمة القياسية الاثنى عشر المعروفة ، وليس هذا منها . فلا داعى إذن لان أستعمله فى التكلم عن تكوين الالحان وإن جاز ذلك فى التحليل الذى يطلق فيه لكل شخص حرية التعبير مادام لا يتعدى تعبيره هذا درجات اللحن الموجودة

* * *

س ٤ الحجاز ذو الأبعاد ٣/٤ ، ٥/٤ ، ١/٢ من الأبعاد الكاملة وهل له وجود؟

ج ٤ الأصل فى الحجاز هو الباقى وتستبدل فيه الجهاركاه بالحجاز وأما اذا استبدلنا أكثر من درجة أساسية واحدة وجب تمييز اللحن فان استبدلنا السيكاه بالكرد وجب أن يسمى « حجاز كرد » ونظراً لان هذا الأخير أطرب فقد شاع استعماله بين المعاصرين حتى غطى على الحجاز القديم. وإليك نص ما يقوله مشاقة فى الرسالة الشهابية عن لحن الحجاز من الفصل الخامس فى الالحان التى يكون قرارها على الدوكاه (الخامس والعشرون « لحن الحجاز » وهو إظهار النوى ثم حجاز ثم سيكاه ، دوكاه ، وهذا اللحن .... يستبدل فيه برج الجهاركاه بربع الحجاز)

ومعنى هذا أن جنس الحجاز يتكون من دوكاه . سيكاه حجاز . نوى

وهذا اللحن يعادله من الأجناس القديمة الجنس المعبر عن إيقاعه ب (ا . ح . ز . ح) عند العرب القدماء

وتفسيره : مطلق البم . مخنب البم . بنصر . خنصر البم أو مطلق المثلث . وأبعاده النسبية لطول الوتر هى :

١ ، ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ ، ٦٤/٨١ ، ٣/٤ بالكسور الاعتيادية

١ ، ٩٠١٠ر٠ ، ٧٩٠١ر٠ ، ٧٥٠٠ر٠ . بالكسور العشرية

٠٠ ، ٤ ، ١٧ ، ١٨ بالفواصل

٠٠ ، ١٨٠ ، ٤٠٨ ، ٤٩٨ بالسنت

وأما الحجاز المستعمل فى عصرنا هذا المحتوى على بعد يعادل ما يقرب من ٦/٤ البعد الكامل فهو حديث العهد وليس له أصل فى المؤلفات القديمة

* * *

س ٥ (ا) مسافة ٥/٤ البعد الكامل وهل هى موجودة فى السلم الشرقى ؟

(ب) أما كان الأحدر أن تميز المسافات بنسبها الرياضية بدل تمييزها بالكسور ٣/٤ ، ٥/٤ الخ ؟

ج ٥ « ا » مما تقدم فى إجابة السؤال الرابع ترى أن مسافة ٥/٤ البعد الكامل موجودة فى الألحان العربية وان مسافة ٦/٤ البعد الكامل حديثة العهد ونستدل على ذلك أيضاً بالبعد ٨/٦ الذى ورد فى كثير من ألحان ابن سينا فهو أقرب بعد لمسافة ٥/٤ البعد الكامل ولم يرد عند القدماء بعد أكبر من هذين البعدين بين نغمتين متتاليتين إلا فى لحن الملون المندثر الذى يرجع الى ما قبل التاريخ وعلاوة على ما ذكرناه فقد أحصى إدلسون فى مجلة جمعية الموسيقى الدولية الألمانية *(Sammelbände der internationalen musik-gesellschaft)*

فى الجزء ١٥ من المجلد الاول من اكتوبر لديسمبر سنة ١٩١٣ الألحان الموجودة فى سوريا فى هذا العصر وتشمل بعد ١/٤ الطنينى «التون» فيما يأتى :

النهاوند: بين الحصار والأوج

العشاق : بين البوسليك والنوى

الصبا : بين الشهناز وجواب السيكاه

الحجاركار: بين الزركلاه والسيكاه

و بين الحصار والأوج

الرمل : بين السيكاه والحجاز

البوسليك : بين الحصار والأوج

العراق : بين الكرد وتم حجاز

وقد سجل إدلسون اسطوانات كثيرة من هذه الألحان بما فيها البعد المذكور

* * *

(ب) أما التعبير عن الأبعاد بأجزاء «التون» فذلك لسهولة الفهم لأن النسب الرياضية تحتاج إلى تحويل لفهمها كما أن بها فروقاً بسيطة تحتاج إلى إيضاح ليس له دخل فى ما نكتبه فى بحثنا الخاص بالمقامات وأظن القارىء يشعر معى بعد استعراض النسب التى أوردتها فى إجابة السؤال الرابع بأن التعبير عن الأبعاد الموسيقية بأجزاء من البعد الكامل أسهل بكثير وأقرب إلى الفهم

* * *

س ٦ حول تحليل المغفور له رءوف يكتا بك وعدم ذكره للحجاز فى لحن اليكاه .

ج ٦ ـ المرحوم رءوف بك لم يأخذ برأى القائلين بوجود حساس للحن . وليس فى هذا خطأ ما باعتبار اللحن يمر بالدرجات الأساسية . ولهذا استحق أن يحتفظ اللحن باسم المقام لنفسه . ولكن نغمة الحجاز موجودة فى أغلب المؤلفات من هذا اللحن حتى أن بعضهم يعتبرها أساسية فيه ـ راجع يشرو يكاه عثمان بك وخلافه . وراجع أيضاً اللحن المقدم من البارون إرلنجر ومن المعهد ففى كل منهما ذكر للحجاز وإن اختلفا فى وضعها .

* * *

س ٧ ـ الاختلاف الوارد فى وضع الفواصل بين تحليل المعهد وما ذكرته

جواب ٧ ـ إن ما كتبته هو تكوين للحن ، والتزمت فيه الرجوع إلى الطرق القديمة . وأما ماذكره المعهد فهو تحليل للحن . وكما ذكرت آنفاً كل إنسان حر فيما يعبر به فى التحليل ما دام تعبيره لايخرج عن النغمات التى يشملها اللحن ؟

محمد محمود حافظ





الوداع

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزى

كان بيتهوفن يتمتع برعاية سيدة من أشراف الامبراطورية النمساوية ، يزورها الفنان كل يوم ويقضى سهرة فى نديّها الحافل بعلية القوم ، يمتعهم بموسيقاه وأدبه الغزير ، وهم لايعتبونه بشىء لأنه كان قد أصيب فى تلك الأيام بوقر فى أذنه وصمم ، فما كان يستطيع أن يشترك معهم فيما به يسمرون ، وما كان له منهم ، إلا الأشارة المقتضبة ، أو النظرة المزوورة ، تفاديا من إزعاج السامر بصائح القول فى الحديث معه .

ولكنه كان لفرط امتنانه للكونتس ، وابنتها « إما » قد تعلق بهما عقله وقلبه معاً ، حتى أصبح يعرف مايجول فى فؤادها من التماع عيونهما ، ويفهم دقائق مقاصدها من اهتزاز شفاههما . ولذلك ماكانتا تكلمانه إلا بالصوت العادى أو دونه بغير ماتعمل ولا جهد .

كان قلبه كأبرة المغناطيس فما إن تستشعر إحداها رغبة فى الحديث معه ، وتود أن تسترعيه لها ، حتى تراه قد شرّع على البعد جفنه ، وأقبل عليها من حيث يكون كأنما نادته فهو يلبى نداءها ، ويسألها فيما تريد . يقف ينظر إليها حتى تتكلم ثم يرد الجواب بأشمل مما يتطلبه السؤال ، لأنه وإن كان قد جمع الحروف عن تلك الشفاه بنظره دون أذنه . فانما يرد على العاطفة ، التى أوجبت القول ، وصورت الكلام ، لا على الكلام نفسه .

كانت « إما » طفلة فى السابعة يوم عرفها فى بيت أمها ، وكان بيتهوفن فى مفتتح كهولته ، فنشأت بين يديه نشأة الوليد بين أبويه ، ونمت بينهما محبة كانت بعض فضل الله عليها وعليه . فشارك الدنيا فيما أرادت للفتاة من النشأة فى النعمة . كان يغذى روحها بأطيب ماشاءت الطبيعة أن تجود على يديه من الألحان ، فتتفتح نفسها كما تتفتح أكمام الزهر فى نور الشمس الدفىء ، وتنضج ثمرته شيئاً فشيئاً وتحلو . ويعبق أريجها ، فيتهافت على مسطح جمالها المتسامى ، أبناء الأمجاد ، الذين كانوا يغشون مع آبائهم ذلك الندىّ الكريم . ويتبارون فى نيل عطفها وإقبالها .

هكذا ظلت تلك الفتاة بهجة للعين، ومتعة للقلب، عزاء للأم فى ترملها، وسعادة لبيتهوفن فى وحدته: وفتنة لجتلى كمال الأنوثة فى جمالها، ووداعة الحلق فى كمالها، زهرة الشباب، وزين الحياة المتساوية، حتى أصبحوا ذات يوم وإذا بها مريضة. وأصبحوا ذات يوم وإذا هى فى الأموات.

* * *

يالها من فجيعة للأم وشقوة، ويالها من رمية مقصدة لقلب بيتهوفن. ويالة من حزن وطلة تملك كل قلب، حتى لم يعد يعرف المحزون له طريقاً. ولا يرى زميله فى الحزانى. فخرج بتهوفن هائماً فى الدنيا إلى حيث لا يعرف له مقر. ذهب يذرف دمعته، حيث يبكى العبقرى، ويدمع الشاعر فى خلوة من الدنيا. ونجوة من الحياة، والناس فى عجب يتساءلون! أين بيتهوفن؟ بالنكران الجميل. أين الصديق، والأب الرفيق؟؟ لماذا هجر المنزل، قبل أن يعزى الأم. ولو كتعزية الغرباء؟ كيف يهجر مزارها. فى هذه الايام السوداء. التى تحتاج فيها إلى من يمسك يدها لئلا تسقط وتموت. إلى دمعة من صديق تغسل زاوية من زوايا الجرح الأنجل ليتماثل لغده، أين الوفاء: أين الأدب. أين الحق الهين فى التعزية، وإن كان دونها الموت. وسكون الزأمة.

لم يعرف أحد مكانه. ولم يسمع عنه خبراً.

وفيما الأم ذات يوم جالسة. يجللها سواد الحزن فى قسوته، ورعاة الموت فى جلابيبهم السوداء، يلقون عليها مطارف من سحم أغبر، فوق مطارف، ويحجبون رجع الضوء عن العين والقلب، وقد قام البيانو الذى كانت تعزف عليه «إما» متشحاً بتلك المطارف أخرس، وأصم، كأنما هو القبر المخبوء فى أحشاء الصخور الكريهة رؤى بيتهوفن يدخل البهو. وقد اسود دمه، واستطال وجهه، وغارت عيناه، يسير كأنه قطعة من حلكة الليل تخترق القتير: لا يتبين الناظر منه، إلا ورقات يحملها فى يده. دخل وقصد إلى المعزف متحسساً لامتيناً حتى إذا وجده. جلس وفتحه ووضع ورقاته على حامله ثم أخذ يدق فى ذلك البيت، آخر ما عرف من نغم الموسيقى. ولعله كان أبلغها وأرعاها. والأم تراقبه ولا تتكلم.

ذكر «إما» فى الجزء الأول من مقطوعته (Allegro) طفلة كشعاع النور يوم عرفها، وديعة رقيقة، تبتسم للدنيا وتضحك، وتمرح فى الحياة وتلعب. وذكرها كاعباً تملأ الدنيا بهجة وموسيقى، وسعادة. وذكرها عذراء كاملة الخلق، يتهافت الكرام عليها. معرمين مدلهين: وذكرها فى الجزء الثانى (Andante) تستعد لعرسها الخفى، والملائكة ترعاها. وتحتفى بها لعرس آخر فى السماء.

وقد صورها فى المقدمة (Adagio) فى فراش الموت، وقد اجتمع الأهل والأوفياء، يساقطون حر الدمع على ذلك الجمال الراحل. ويودعونها بحرى الحسرات والزفرات. فاذا الأم تشهق وتبكى، وتصيت. فيماجلها بلحن الملأ الأعلى متهافتاً على مرقد الفتاة، تهافت الحمائم على أفنانها ينشدون نشيد السلام، ويحملونها على أجنحة من ذهب ونور. فى محفة أشرق النغم ببريقها إلى ملكوت السموات العلى. كأنما هم يزفونها إلى عرس ممدود بين عزف الملائكة وألحان الولدان.

* *

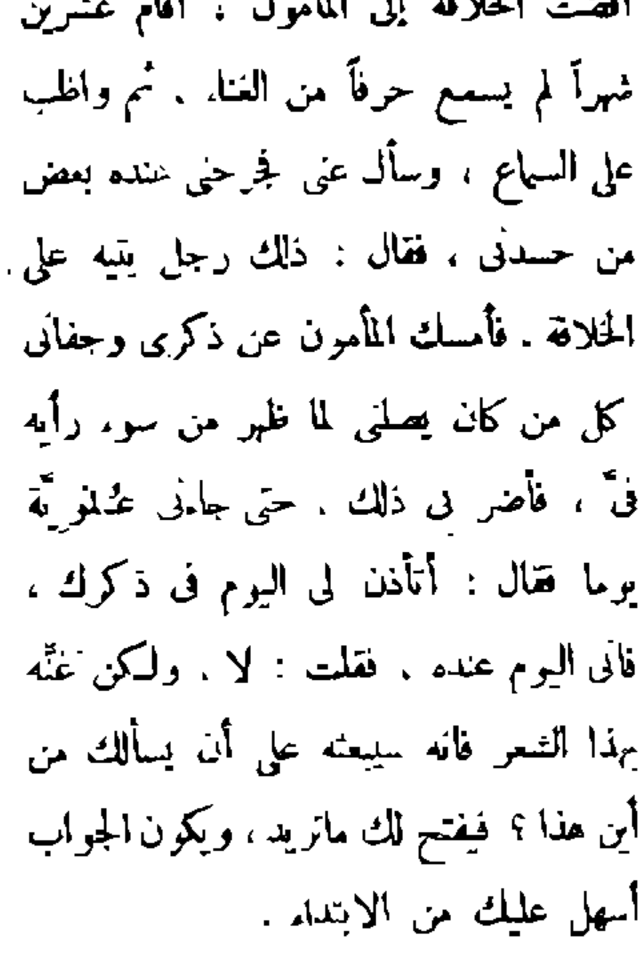
عزف ذلك ثم نهض، وانحنى للأم إذ أدرك وجودها ثم خرج.

وهكذا عزاها بيتهوفن.

فما أكرم ماعزى. وما أخلد ماواسى؟

المأمون واسحق الموصلى

قال اسحق بن ابراهيم الموصلى : لما أفضت الخلافة إلى المأمون ، أقام عشرين شهراً لم يسمع حرفاً من الغناء ، ثم واظب على السماع ، وسأل عنى فجرحنى عنده بعض من حسدنى ، فقال : ذلك رجل يتيه على الخلافة . فأمسك المأمون عن ذكرى وجفانى كل من كان يصلنى لما ظهر من سوء رأيه فىّ ، فأضر بى ذلك ، حتى جاءنى عُلويّة يوما فقال : أتأذن لى اليوم فى ذكرك ، فانى اليوم عنده ، فقلت : لا ، ولكن غنّه بهذا الشعر فانه سيبعثه على أن يسألك من أين هذا ؟ فيفتح لك ماتريد ، ويكون الجواب أسهل عليك من الابتداء .



فمضى عُلويّة ، فلما استقر به مجلس المأمون غنّاه الشعر الذى أمرت به وهو :

يامشرَع الماءِ قد سُدّت مسالكه
أما إليك سبيل غير مسدود
لحائم حار حتى لاحياة له
مشرد عن طريق الماء مطرود

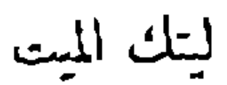
فلما سمعه المأمون ، قال : ويلك لمن هذا ؟ قال : ياسيدى لعبد من عبيدك جفوتّه واطرحته ، قال : اسحق ؟ قال نعم . قال ليحضر الساعة ، فجاءنى الرسول فصرت إليه ، فلما دخلت قال : ادن ، فدنوت فرفع يديه ، فانحنيت فاحتضنى بهما وأظهر من إكرامى وبرى ما لو أظهره لى صديق مواس لسرنى .

حرامى !

قيل لظريف : لماذا يؤلف الموسيقار ... ألحانه جميعها بالليل ؟ فقال : حيث تكثر السرقات ، ويؤمن السّتر !!

صفاقة

دعا أحد الأغنياء الموسيقار ليزت ليتغدى معه ، وما فرغا من الطعام حتى ألح الغنى على الموسيقار أن يعزف ، فقصد ليزت على كره منه - إلى البيانو وعزف سلما موسيقيا صعوداً وهبوطاً ، ثم أقفل البيانو وقام وهو يقول : لقد دفعت ثمن غذائى .



ليتك الميت

زار ابن أخى الموسيقار مايربير ، الموسيقار روسينى ليسمعه مارشاً أعدّه ليعزفه فى حفلة تأبين عمه ، مايربير ، فسمع روسينى اللحن . والتفت لصاحبه يقول : ماكان أبدع من أن تكون أنت الميت وأن عمك هو الذى يؤلف فى موتك لحناً يندبك به

أخو الرشيد والحبشى

كان ابراهيم بن المهدى - أخو الرشيد - عاملا عالماً بأيام النـاس ، شاعراً يصوغ فيجيد ، موسيقياً من الطراز الاول . حدث ابن أخيه المأمون فقال : بينا أنا مع أبيك يوماً بطريق مكة إذ تخلفت عن الرفقة وانفردت وحدى

وعطشت وجعلت أطلب الرفقة فأتيت إلى بئر فاذا حبشى نائم عندها فقلت له : يا نائم قم فاسقنى ، فقال : إن كنت عطشان فانزل واستق لنفسك، فخطر ببالى صوت فترنمت به وهو

كفنانى إن مت فى درع أروى
واسقيانى من بئر عروة ماء

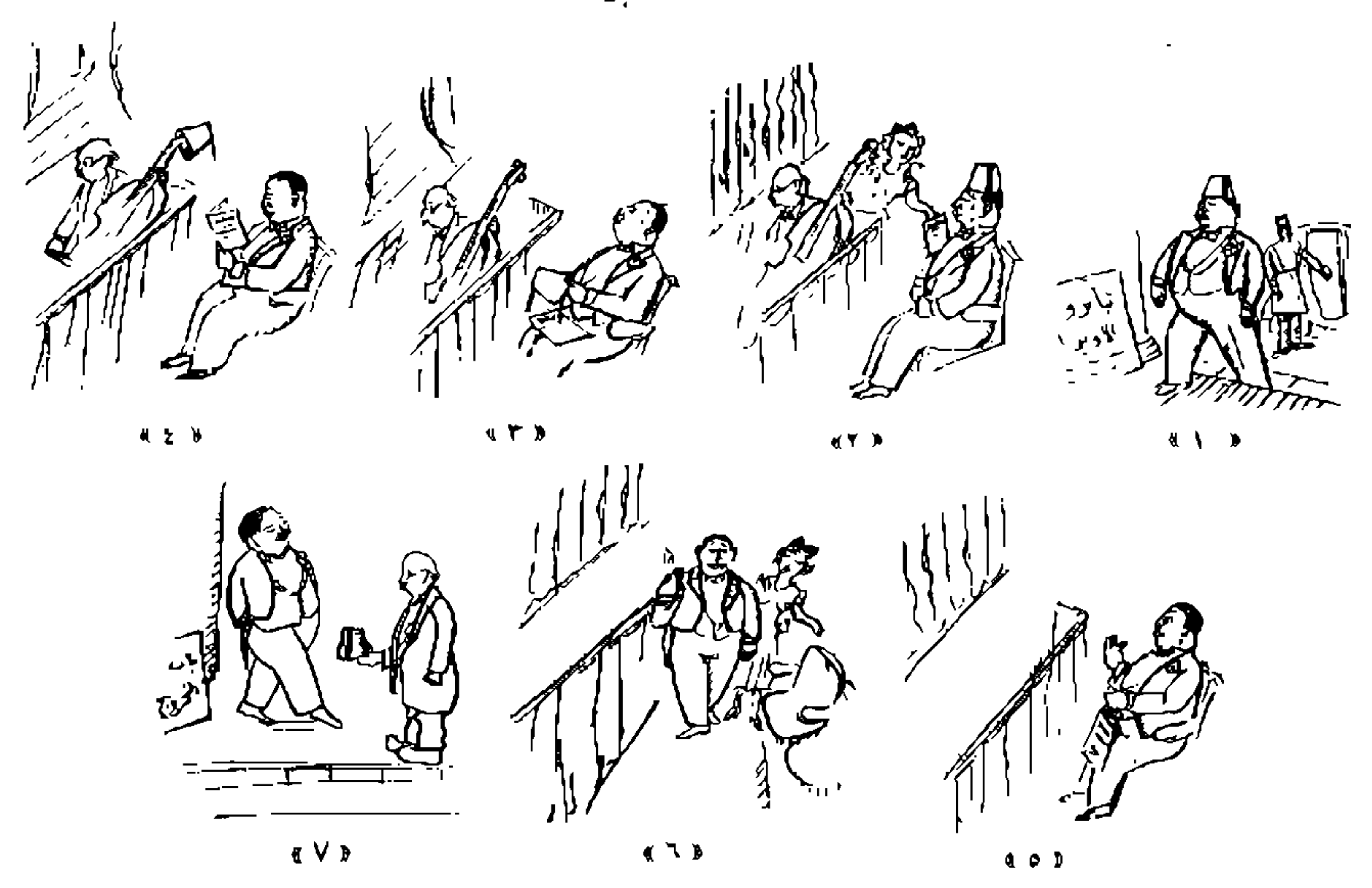
فلما سمع نشط مسرورا وقال : والله هذه بئر عروه ، فعجبت يا أمير المؤمنين لمـا خطر ببالى فى هذا الموضع ، ثم قال : أسقيك على أن تغنينى ؟ فقلت : نعم فلم أزل أغنيه وهو يجد الحبل حتى سقانى وأروى دابتى ، ثم قال : أدلك على موضع العسكر على أن تغنينى ؟ قلت : نعم ، فلم يزل يعدو بين يدى وأنا أغنيه حتى أشرفنا على العسكر فانصرفت وأتيت الرشيد فحدثته بذلك فضحك ، ثم رجعنا من حجنا فاذا هو قد تلقانى وأنا عديل الرشيد فلما رآنى قال : مغنى والله . . قيل له : أتقول هذا لأخى أمير المؤمنين ؟ قال . إى لعمر الله ، لقد غنانى وأهدى الى أقطاً وتمراً ، فأمرت له بصلة وكسوة ، وأمر له الرشيد بكسوة أيضاً

أنت سعيد

كان أحد المغنين الهواة فى فينا يعزف على آلة الفيلونسل . فاجتمع مرة بالموسيقار برامس فى حفل خاص وشرعا يعزفان معاً . فجعل برامس يعزف على البيانو بقوة أحالت عازف الفيلونسل عدماً فقال له : ياصديقى . إن قوتك فى العزف على البيانو حالت بينى وبين سماع عزفى . فقال له برامس : أبشر ياصاحبى فأنت سعيد .

فكاهة مصورة

فى دار الأوبرا





مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الرابع

العلامات الموسيقية وأشكالها

ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتعدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهى مدة مكث الصوت الذى هو مدلولها

أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمنى

تتعدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتعدد صورها ، فالعلامة التى يكون زمنها أكبر مايمكن تسمى « علامة الزمن الكامل » ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى « المستديرة » أو « الروند » وترسم كما فى شكل «١»

شكل «١»

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيما عدا علامة الزمن الكامل . تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولها الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذى تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل بيضاوى أبيض « بلانش » أو أسود « نوار » . وذيل العلامة عبارة عن خط رأسى . يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى . إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقى ، أو إلى يسار الرأس متجها إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما فى شكل «٢»

« شكل ٢ »

وفى حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس ، متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها ، متجهة إلى أعلى كما فى شكل «٣»

شكل «٣»

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان « كروش » فمنها ذات السن الواحدة ، وذات السنين ، وذات الثلاث الأسنان أو أكثر . وترسم الأسنان فى نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما فى شكل «٤»

« شكل ٤ »

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل : إما على

مدلولها الزمنى ، أو على أشكالها المتعددة . وإنا لنورد هنا يلى جدولا بأسماء هذه العلامات وأشكالها :—

١ — علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة « الروند » وترسم هكذا :

٢ — علامة $\frac{1}{2}$ الزمن الكامل وتسمى البيضاء « بلانش » وترسم هكذا :

٣ — علامة $\frac{1}{4}$ الزمن الكامل وتسمى السوداء « نوار » وترسم هكذا :

٤ — علامة $\frac{1}{8}$ الزمن الكامل وتسمى ذات السن « كروش » وترسم هكذا :

٥ — علامة $\frac{1}{16}$ من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين « دوبل كروش » وترسم هكذا :

٦ — علامة $\frac{1}{32}$ من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأسنان « تريبل كروش » وترسم هكذا :

٧ — علامة $\frac{1}{64}$ من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأسنان « كوادريبل كروش » وترسم هكذا :

وهكذا

أزمنة العلامات الموسيقية نسبية وليست مطلقة

ليست أزمنة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين بل هى مختلفة باختلاف حركة الأهوية المختلفة « سرعة التوقيع » ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للانسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ، فى جميع الأحوال ، عدد كذا من الثوانى ، إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التى يجرى عليها اللحن . ولذلك يقال ، فى الأزمنة ، إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ضعف علامة نصف الزمن الكامل « بلانش » . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوى ضعف علامة ربع الزمن الكامل « نوار » . وهكذا يساوى زمن أى علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك فى الشكل الآتى شكل « ٥ »

« شكل ٥ »

وهكذا

كتابة العلامات منفصلة وكتابتها متصلة

إذا تجاورت عدة علامات من ذوات السن « كروش » فانه يمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد الأسنان « الكروش » المشتملة عليها تلك العلامات شكل « ٦ »

أو

أو

أو

أو

وهكذا شكل « ٦ »

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل « الروند » وكذلك علامات نصف الزمن الكامل « بلانش » وأيضا علامات ربع الزمن الكامل « نوار » لايجوز كتابتها متصلة ، بل لابد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على حدة .

السكتات الموسيقية

تطلق لفظة السكتات الموسيقية على الاشارات التى تستعمل للدلالة على المواقع التى يجب أن ينقطع فيها الصوت

وتكتب هذه السكتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف أزمنتها التى تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر

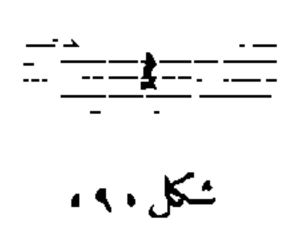
فالسكتة التى تساوى فى زمنها علامة الزمن الكامل . تسمى سكتة الروند « الرامز أو الرهة » وترسم شرطة قصيرة تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقى كما فى شكل «٧»

شكل «٧»

والسكتة التى تساوى فى زمنها : علامة نصف الزمن الكامل تسمى سكتة البلانش « نصف الرامز أو اللحظة » وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقى كما فى شكل «٨»

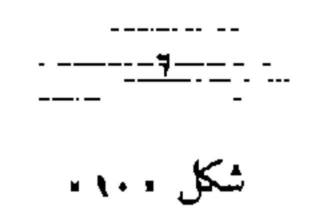
شكل «٨»

والسكتة التى تساوى فى زمنها علامة ربع الزمن الكامل تسمى سكتة النوار « زمن التنفس أو الزفرة » وترسم كما فى شكل «٩»



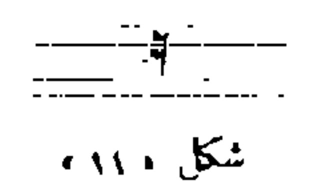
شكل «٩»

والسكتة التى تساوى فى زمنها علامة ثمن الزمن الكامل تسمى سكتة الكروش « نصف زمن التنفس أو نصف الزفرة » وترسم كما فى شكل «١٠»



شكل «١٠»

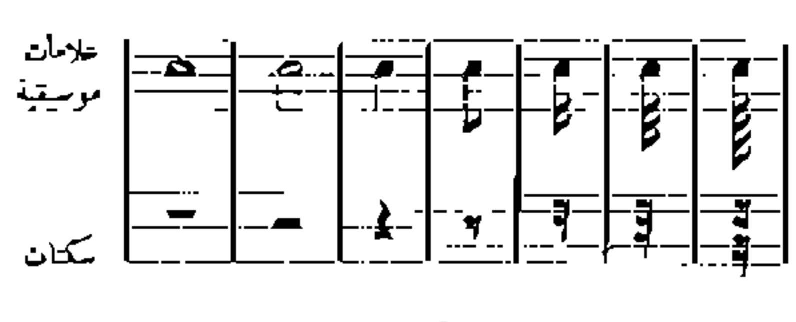
والسكتة التى تساوى فى زمنها علامة جزء من ١٦ من الزمن الكامل تسمى سكتة دوبل كروش « ربع زمن التنفس أو ربع زمن الزفرة » وترسم كما فى شكل ١١



شكل «١١»

وهكذا .....

وإنا لنثبت فيما يلى بيانا لأشكال العلامات الموسيقية وما يقابلها من السكتات



شكل «١٢»

موسيقى الطفل

الألعاب الموسيقية

ننشر تحت هذا العنوان ألعاباً موسيقية ليس الغرض منها الإتيان بحركات متمشية مع الموسيقى فحسب. ولكنها ترمي في معظم الأوقات إلى تنمية الشعور والإدراك الموسيقي، فضلاً عن أنها تكون وسيلة للحصول على معلومات موسيقية، أو تثبيتها بشكل يجمع بين التسلية والاستفادة. ولهذه الطريقة أثرها الواضح في تركيز المعلومات، كما أن لها مكانتها السامية في عالم التربية الموسيقية

سباق الأرجل الثلاث

الغرض من اللعبة تسمية العلامات الموسيقية (النوتات) في المدرج الموسيقي.

يختار لهذه اللعبة مكان متسع كفناء المدرسة. ويقسم اللاعبون إلى فريقين متساويي العدد «ا» «ب» بحيث يكونان صفين متباعدين بقدر ما يمكن، ويلصق ورقة بالدبوس على صدر كل لاعب مرسوم بها إحدى نوتات المدرج الموسيقي بمفتاح صول أو فا (حسب قوة اللاعبين) دون ذكر اسم النوتة هكذا:

مثلا ... أو ... أو ...

بحيث تطابق النوتات المكتوبة للفريق الأول نوتات الفريق الثاني تمام المطابقة، ويعطى كل لاعب من الفريق الأول قلماً رصاصاً، كما يعطى كل لاعب من الفريق الثاني منديلا كبيراً.

ويقف الحكم «أو المعلم» بجوار الفريق «ا» وعند إعطاء إشارة بالبدء بالسباق يجري كل لاعب من الفريق «ا» نحو الفريق «ب» باحثاً عن زميله الملصقة على صدره نوتة مماثلة لنوتته تماماً، وبعد اشتراك الزميلين في تسمية النوتة المذكورة، يكتب اللاعب الذي بيده القلم الرصاص اسم هذه النوتة على ورقة زميله، ثم يربط صاحب المنديل ساقه اليمنى بساق زميله اليسرى أو العكس (بالمنديل المذكور) كما لو كان لهما ثلاث أرجل. ثم يجري كل زميلين وهما على هذه الحال عائدين إلى الحكم.

فالزميلان العائدان قبل غيرهما مع استيفائهما مطابقة النوتتين وصحة التسمية هما الفائزان في السباق.

الأناشيد

النشيد القومي

رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمي ، يتغنى به في المناسبات الدولية والمواسم القومية . فعهدت إلى حضرة الدكتور محمود احمد الحفني مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه . فرفع إليها التقرير الآتي :

تمهيد

تطلق الأناشيد القومية ، على الأغاني التي تلقى في المناسبات الوطنية أو في الاجتماعات الدولية عندما ترغب كل مملكة تمثيل نفسها .

والأناشيد القومية وإن كانت قديمة العهد يحدثنا عنها التاريخ منذ الممالك القديمة في مصر وفينيقيا واليونان والرومان وغيرها ، يوم كانت الشعوب تستقبل قوادها وفاتحيها بمثل تلك الأغاني في جماعات كانت تعدو الآلاف أحيانا . إلا أننا لا نعرض في هذه العجالة إلا للأناشيد القومية في العصر الحديث حيث أصبحت لها تلك الصبغة القومية وهذا التخصيص الدولي الذي أشرنا إليه .

وهذه الأناشيد تتضمن عادة ذكر مفاخر الأقدمين والتغني بمميزات البلاد وما تفضل به غيرها من الممالك .

وعلى الجملة كل ما يثير حماسة الشعب حين يتغنى بها وينشدها .

وأن أقدم نشيد من هذا النوع في العصور الحديثة هو نشيد الأراضي السفلى « ولحن عام ١٥٧٠ » ثم نشيد آخر لفرنسا ، قبل أن تكون جمهورية ، يرجع عهده إلى القرن السادس عشر كذلك .

وليس من الضروري أن يكون للدولة نشيد قومي واحد . فإن لانجلترا مثلا نشيدين رسميين ، أحدهما عام ، وهو نشيد (احكمي يا بريطانيا) وقد لحن سنة ١٧٤٠ ، والثاني ملكي وهو نشيد (ليحرس الله الملك) وقد لحن سنة ١٧٤٣ .

وإذا كان لزاماً أن يكون نشيد الدولة ، من الوجهة الشعرية ، وقفاً عليها وحدها فليس الأمر كذلك ، فيما يختص بالموسيقى ، فكثيراً ما نرى دولة من الدول تتخذ من موسيقى نشيد دولة أخرى لحناً لنشيد تضعه خاصاً بها .

فهناك النشيد الانجليزي السابق الأشارة اليه « ليحرس الله الملك » قد اتخذته الدانيمارك نشيداً قومياً لها بعد تغيير كلماته « شعره » بما يناسبها . كذلك أصبح نفس هذا النشيد نشيداً قومياً لألمانيا بعد تغيير كلماته .

وكذلك النشيد النمساوي « ليحفظ الله القيصر » الذي

لحنه الموسيقار الكبير «هايدن» عام ١٧٩٧ ثم صاغت ألمانيا للحنه شعراً جديداً في عام ١٨٤١ وهو نشيدها القومي الذي مطلعه «ألمانيا فوق الجميع».

أما المارسلييز وهو نشيد فرنسا القومي المشهور، بعد أن أصبحت جمهورية، فقد وضع لحنه سنة ١٧٩٢.

كما أنه ليس لزاماً أن يكون النشيد القومي عاماً لسائر المملكة. بل كثيراً ما يكون قاصراً على احدى مقاطعاتها. فهذه ألمانيا مثلا لها فوق نشيدها القومي العام (ألمانيا فوق الجميع) عشرات الأناشيد القومية الخاصة بمقاطعاتها العديدة. ففيها النشيد القومي لبروسيا الذي مطلعه «أنا بروسي» وقد لحن سنة ١٨٣٠ ونشيد حراسة الرين وقد لحن سنة ١٨٥٤ ونشيد «اصعدي يا ألمانيا في كنف الشرف» وقد لحن سنة ١٩١٤ وغيره كثير

* * *

أما مصر فليس لها نشيد قومي معترف به رسمياً، إلا نشيد «السلام الملكي» وهو مجرد لحن لا يعرف له متن رسمي متفق عليه.

وقد وضع كثير من الأدباء لهذا اللحن أوضاعاً شعرية، في أزمنة مختلفة. لم يعترف بواحدة منها رسمياً وليس منها ما يستحق ذلك، وربما كان أفضلها وآخرها ما تمخضت عنه الحركة القومية عام ١٩١٩ حيث وضعت مقطوعة بوزن هذا اللحن ومطلعها:

أرسول السلم الى مصرا أنثر في الطرق لنا الزهرا
وأذع في الشرق لنا خبرا بل هي العالم بالبشر

ومن دواعي الأسف أن مؤلف لحن «السلام الملكي» غير معروف على التحقيق، فهذا اللحن وإن كان مرجعه إلى عهد الخديوي اسماعيل إلا أن بعضهم قد نسب وضعه إلى أحد الموسيقيين الايطاليين المعروفين، ونسبه غيرهم إلى موسيقي تركي، ونماه آخرون إلى موسيقي مصري

وسواء أكان هذا أم ذاك فان هذا اللحن الموسيقي وان كان يصلح صلاحية كبرى لموضوع التحية والاستقبال، إلا أنه لا يحتمل ان يكون نشيداً قومياً يلهب الصدور ويثير حماسة النفوس.

ومنذ أن اعترف لمصر أخيراً باستقلالها أحس الشعب، وفي مقدمته الشعراء والأدباء، نقصاً عظيماً من جراء عدم وجود نشيد قومي يتغنى به في المناسبات الوطنية والدولية، وكان هذا الأحساس بالنقص «وهو ما نزال نألم له» من اكبر الدواعي التي حفزت الشعراء الى التسابق في وضع أناشيد قومية وطنية.

فتألفت في نهاية عام ١٩٢٠ لجنة لترقية الأغاني القومية برآسة سعادة جعفر والي باشا، وعضوية بعض كبار الشعراء والأدباء والفنانين، وأعلنت عن مسابقة لوضع نشيد قومي يمنح الفائز فيها جائزة قدرها مائة جنيه. فتلقت كثيراً من الأناشيد، حكم بالأولية فيها لنشيد شوقي بك الذي مطلعه:

بني مصر مكانكمو تهيَّا فهيَّا مهدوا للملك هيَّا

وبعد هذه المباراة استمر الشعراء يتقدمون من حين لآخر بأناشيد وطنية متعددة، يتعذر حصرها في هذه العجالة، أطلق عليها مؤلفوها اسم «النشيد القومي» وهي وان كانت تختلف قوة وضعفاً ومناسبة للغرض الذي وضعت له، لم تتجاوز شهرة كل منها منطقة معينة وزمناً معيناً، ولم ينتشر أحدها انتشارا عاماً.

* * *

يتبين مما تقدم أن «السلام الملكي» المعترف به رسمياً

وان جاز وضع كلام له ليصير نشيداً قومياً فان لحنه لا ينهض بهذا الغرض تماماً . والأصلح أن يظل كما هو على حاله . وأفضل من هذا أن يوضع له كلام خاص بتحية الملك فيظل « سلاماً ملكياً » .

أما النشيد القومي العام فان العمل الى البلوغ إليه « فيما أرى » أن تقام مباراة عامة رسمية تتولاها وزارة المعارف أساسها ما يأتي :—

أولا — تكوين لجنة يجتمع فيها نخبة من الشعراء والموسيقيين تكون مهمتها الأولى وضع تفاصيل هذه المباراة وبيان الشروط التي يتحتم توافرها في النشيد ومهمتها الثانية التحكيم .

ثانياً — تخصيص جائزة مالية تحفز همم الشعراء في التسابق في ميدان وضع النشيد المطلوب وجائزة مالية أخرى مثلها للملحين .

ثالثاً — الاعتراف رسمياً باعتبار النشيد الفائز نشيداً قومياً . وفي هذا اكبر ضامن لنجاحه .

رابعاً — ويمكن إنتهاز هذه الفرصة باختيار الأناشيد الجيدة التي يروق للجنة التحكيم اختيارها بعد النشيد الأول لتكون أناشيد وطنية يتغنى بها إلى جانب النشيد الرسمي ويمنح أصحابها وملحنوها جوائز مناسبة .

* * *

وقد نال هذا التقرير عناية أولى الأمر واختصه معالي الوزير الجليل برعايته والموافقة عليه وسيتجلى أثر ذلك قريباً إن شاء الله .

مسابقات

مسابقة هذا العدد

(١)

(٢)

(٣)

الثلاث الجمل الموسيقية المدونة بصدر هذا

مقتطفة من مقطوعات موسيقية (بشارف ، سماعيات ، أدوار ، موشحات ، اهازيج ألخ)

والمطـــلوب

ذكر اسم القطعة الموسيقية التى اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث

وآخر موعد لقبول الاجابة يوم ٨ يوليه سنة ١٩٣٥ وستذيع المجلة فى العدد التالى

اسماء الثلاثة الأول والمكافآت التى ستوزعها عليهم .



مؤتمر دولى للتعليم الموسيقى

اتصل بنا أن حكومة تشيكوسلوفاكيا قررت إقامة مؤتمر دولى للتعليم الموسيقى فى مدينة براج عاصمة مملكتها فى ابريل سنة ١٩٣٦ وستدعو إليه مندوبين من جميع الأمم التى تهتم بالتعليم الموسيقى

مدرسة المعهد

أدى طلبة مدرسة المعهد الملكى للموسيقى العربية امتحانات آخر السنة ، وقاموا بالعطلة الصيفية التى تستمر إلى منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥

وستنشر (الموسيقى) نتيجة هذه الامتحانات فى العدد المقبل إن شاء الله

التخصص فى تدريس الموسيقى

قررت وزارة المعارف إنشاء قسم للتخصص فى تدريس الموسيقى للبنات ابتداء من العام الدراسى المقبل ١٩٣٥ - ١٩٣٦ يقصر القبول فيه على الحائزات لشهادة الدراسة الثانوية قسم ثان . فاذا لم يتوافر هذا العام العدد الكافى من اللائقات الحائزات على هذه الشهادة فينظر فى قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة

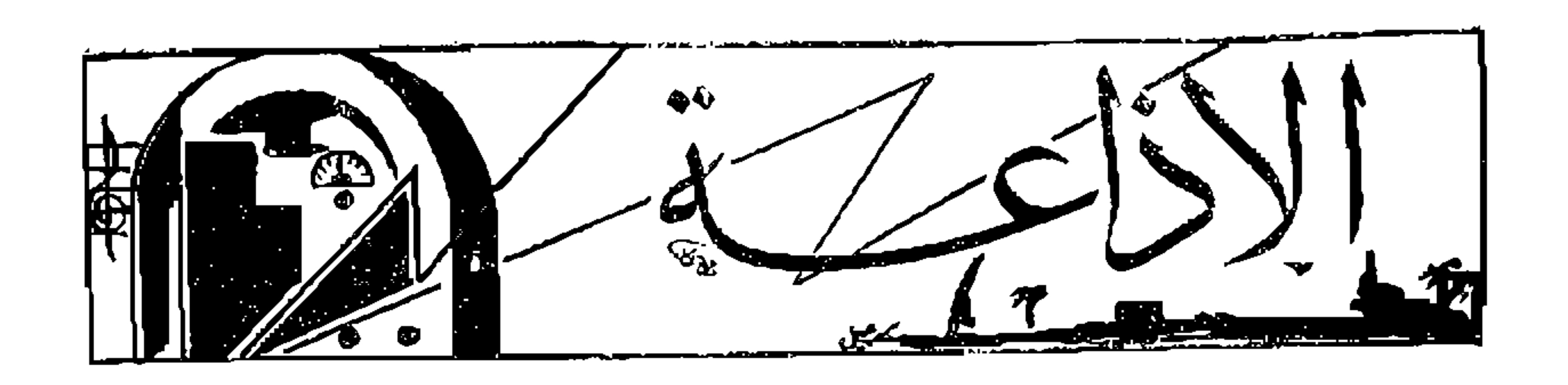
ويشترط فى المتقدمات لهذا القسم النجاح فى امتحان مسابقة فى الموسيقى «العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائى» وفى الكشف الطبى والاختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس . ومدة الدراسة بهذا القسم سنتان ، وتقبل الطالبات فيه بالمجان ويصرف لهن الغداء ظهراً .

وهذه خطوة مباركة خطتها وزارة المعارف فى هذا العهد الميمون يتهلل لها وجه الموسيقى والقائمين عليها والداعين إلى تدعيمها بأساس متين من العلم والفن . وهذه ولا ريب ، خطوة يتبعها خطوات .

حفلة موسيقية

جاءنا من حضرة الأديب الفاضل الأستاذ محمود أفندى فهمى وصفاً بديعاً للحفلة التى أحيتها مدرسة الليسيه ، وما قام به تلميذاتها من البراعة فى الأناشيد والرقص التوقيعى وما لفت النظر اهتمام المدرسة فى البرنامج باللغة العربية فقد تغنى بعض الطالبات بأغنيتين عربيتين إحداهما تهيب بالأطفال إلى العمل وتحثهم على الرزانة والسكون وتدخل عليهم المسرة والسعادة . والأخرى قصيدة الطاووس المشهورة فأجدن ونلن استحساناً كبيراً . ثم أعقب ذلك تمثيل فصلين من رواية مجنون ليلى للمرحوم شوقى بك قام بهما بعض الطالبات وبالرغم من أن قوتهن فى اللغة العربية معتدلة بالنسبة لأن أغلبهن أوربيات ودراستهن جلها باللغات الأجنبية فأنهن قمن بمجهود مشكور جداً فى تمثيل هذين الفصلين .

وعلى الجملة فقد كانت الحفلة ناجحة تنطق مع الفخر بما تبذله الجالية الفرنسية من العناية بمدارسها فى الناحية الثقافية الفنية .



هذا باب نقصد فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى النقد، فلا نمحو حسنة بحجة إعلانها، ولا نتستر على سيئة بابتغاء بيانها، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضي المصلح أن يجود، ويستلزم المسيء أن ينصلح.

وسبيل «الموسيقى» في ذلك: الأخذ بالتأني والرفق، حتى يتبين وجه الصواب، وغايتها فيه الحق، ترفع به عقيرتها، لا تخاف لوما، ولا تخشى تثريبا

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفؤاً من النقاد، تعهد فيه الإخلاص للحق والذمة والضمير.

وقد وافانا أحد حضرات المدونين بملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين الفارطين، ننشرها له، مقدرين جهده، شاكرين له فضله.

«إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله»

المحرر

آلات تسجيل جديدة

في الوقت الذي ضج فيه المذيعون من شرائط ماركوني لما يجره عليهم من أذى وفي الوقت الذي لجأ فيه إلى المحطة في الأعداد الماضية ألا تحدد ثانية عن بعض إذاعاتهم، وفي الوقت الذي كان الجمهور ينتظر فيه أن تنزل المحطة عند حسن ظنه بها بإعفاء لجنة مهضومة الحقوق من عموده إذا بنا نعلم مع الأسف أن المحطة استوردت جهازاً آخر جديداً لتسجيل الإذاعة... وبذلك سيتضاعف التسجيل وستكثر الإذاعات المسجلة وسيرد بعد ذلك الجهاز الثالث والرابع تدريجياً ولا شك أن المذيعين مقبلون بذلك على بطالة مرة لها ضررها، وكساد له أثره على الفن وعليهم وعلى المجتمع

لا يجوز للمحطة أن يجرها التمشي بالأسلوب التجاري إلى هذا المدى في مسألة تمس المجتمع المصري في الصميم. ونخشى إن هي ظلت على خطتها هذه أن تفقد ثقة المذيعين والمستمعين معاً فتصل إلى نتيجة هي أعلم بغيرها.

أم كلثوم وأفاعيل محطة الإذاعة

من تحصيل الحاصل أن نذكر أن لفن الآنسة أم كلثوم عشاقاً في الأقطار العربية جميعاً، وأن لصوتها الحنون أحباباً يتشيعون له، ويتعصبون لما فيه. ويفضلونه على أصوات غيرها من المغنين، وهم لذلك يترقبون موعد إنشادها في الراديو يعدون فيه الدقائق والثواني

وقد بلغنا من غير واحد أن كثيراً من الأسر الكريمة تتزاور في المواعيد المحددة لإذاعة الآنسة فيحيون ليلتها سامرين منشرحين كأنهم في حفل خاص تحييه لهم الآنسة، ولذلك فهم يألمون من مفاجآتهم باعتذار المحطة عن الآنسة في الوقت المحدد لإنشادها ويرجعون باللوم عليها ظناً أنها تعتذر في غير وقت مناسب.

وقد اتصل بنا من مصدر وثيق أن اللوم في هذا ينبغي أن ينصب على أفاعيل المحطة مع الآنسة، فإنها حين يطرأ عليها ما يلجئها إلى الاعتذار تبادر إلى إعلان المحطة به قبل الموعد ببضعة أيام، ولكن المحطة، للأسف، تصر على نشر برنامجها

ولا تخطر الجمهور باعتذار الآنسة إلا ساعة يستعد الناس لسماعها والتمتع بألحانها . فتهجم عليهم بمغنية تفرضها فرضاً ، وفى هذا استخفاف غير يسير بالجمهور وبالفنانين

وهذا الذى نرويه إن صح ، وهو فيما نعتقد صحيح ، يتطلب من المحطة التفاتا وشيئاً من الذوق

تكرار معيب

- ٢ -

(١) يا نحيف القوام

يخيل إلى أن (صالح عبد الحى) بالرغم مما كتبناه عن إذاعاته فى العدد الماضى لا يحفظ من الموشحات (السيكاه) إلا (يا نحيف القوام) فقد غناها ثانياً مساء ١٥ يونيه

ويظهر أن العدوى قد أصابت (عزيز عثمان) فقد غنانا أيضاً مساء ٢٠ يونية (يانحيف القوام) عند ما غنى وصلة السيكا حيث كان الدور (فى البعد يا ما)

ما هذا ؟؟ أنسى الأساتذة جميع الموشحات السيكا ؟ إن كان كذلك فيا أننا أذكرهم ببعضها فان كانوا يحفظونها فليسمعونا إياها وإلا فعندهم المعهد وسجلات المعهد وأساتذة المعهد :ـ

١ ـ صاح هات الراح بنت الدنان	أصول أقصاق
٢ ـ قد حركت أيدى النسيم	« نوخت
٣ ـ صال وسنان الجفون	« مربع
٤ ـ قف على اكناف راما	« نوخت
٥ ـ أنا من وجدى أنا	« أقصاق
٦ ـ فتحت أزهار من بكا الأعطار	« مخمس
٧ ـ هاتها بالكاس هيا	« مربع

(٢) أرابات السيكاه

بشرف يتخلله تقاسيم من مختلف الآلات كل على حدة كما يتبع فى « التحميلات » البياتى والراست وغيرها وأنت إذا سمعت أيها القارىء أن المحطة ستذيع وصلة سيكاه فاعتقد أنك ستسمع بشرف « أرابات السيكاه »

سمعناه فى مساء ١٥ يونية ومساء ٢٠ يونية وسنسمعه فى كل وصلة من مقام السيكاه

على أن موسيقانا غنية بالبشارف والسماعيات من مختلف المقامات ومن بين البشارف السيكاه نجد :ـ

(١) بشرف هزام عثمان بك

(٢) سماعى هزام يوسف باشا

(٣) سماعى هزام عبد الوهاب

(٣) موشحة صاح خيّر

غناها الشيخ زكريا فى وصلة الراست مساء ١٦ يونية كما غناها صالح عبد الحى مساء ٢١ يونية فى وصلة الراست التى أذاعها ليلتئذ كما أذاعها أيضاً شريط ماركونى فى اليوم التالى مع أن من مقام الراست تواشيح كثيرة جداً نذكر منها :ـ

ريم فلا	أصول شنبر
فى سبيل الحب	« مربع
رصع اللجين	« مصمودى
لى فى ربا حاجر	« سماعى ثقيل
العيون الكواسر سبونى	« دارج
يا عذيب المرشف	« مربع

رياض السنباطى

الموسيق من الفنون التى تكتسب بتوالى العمل والدراسة . والتفوق فيها يحتاج كثيراً إلى الزمن وإلى المران ليزداد صاحبها علماً وفناً وتخصصاً . إلا أن « رياض السنباطى » يكاد يخرج من حساب هذه النظرية . ذلك أن رياضا على حداثة سنه وعلى ما يتمتع به الآن من ثقة ، تراه قد ظهر فى السنتين الأخيرتين مرة واحدة فلم يغن للأمراء ولا للعظماء ولم تصادفه

دعاية لاقليلة ولا كثيرة ، حتى لم نشد به مجلة أو جريدة ، بل إن الذى قدمه للجمهور وقربه إليه ، ووضعه فى صفوف الفنانين لم يكن غير عوده أمام الميكروفون وألحانه التى يغترف منها المغنون قديمهم وحديثهم ويتخاطفونها ويغنونها فى كل مكان .

يعزف لعوده منفرداً ، ويتخلل وصلات زملائه المذيعين فيجيد أيما إجادة .

لم أسر يوما بعزفه سرورى بما أذاعه فى مساء ١٤ يونية حيث عزف تقاسيم من مقام « راست » كانت غاية فى الشجو والاتقان ، ثم تقاسيم من مقـام « ناكرِد » ثم طقطوقة « نسيت حبي بعد الى كان » من تلحينه من نفس المقام ، كانت ناجحة حقاً إلى أبعد مدى ولم يكن نجاحها فى التلحين فقط ولكن فى الالقاء الهادىء الجميل المنسجم العاطفة .

موسى حلمى

منولوجست سورى قوى الموضوع طريف الألحان عذب الصوت حسن الألقاء ، غنانا مساء ٢٠ يونية عدة منولوجات كانت غاية فى الاتقان والأبداع وكانت الحانها بحيث تتمشى مع المعانى جباً لجنب فمثلا منلوج « ياما فيه ناس » منلوج « البجبو » و « بانكو » كلها دلت على ذوق فى اختيار الموضوع واختيار اللحن المناسب لكل منولوج .

محمد العقاد

عازف مجيد ، مخلص لفنه وهو فى اذاعته مخلص الفنى دقيق الترجمة عزف لنا مساء ٢٢ يونية مع والده « مصطفى العقاد » أستاذ الرق والأوزان مجموعة طيبة من التقاسيم من مقام « حجاز » موقعة على الاوزان المختلفة بمـا يعتبر سابقة مشكورة لهما .

فقد عزف محمد أولا قطعة من وضعه اسمها « فكرة » ثم أتبعها بتقاسيم عادة ثم بدأ بتطبيق التقاسيم على الأوزان الآتية

أصول دارج ٣ من ٤

« أقصاق (أفرنجى) ٩ من ٨

« يمب ٨ من ٨

« جورجينا ١٠ من ١٦

« فالس (سربند) ٣ من ٨

فكان العزف جيــلا وخصوصاً الدقة التى أظهراها عند انتقالها من ضرب إلى ضرب مما ارتاحت له الأذن كثيراً وكان « الرق » تكاد لاتتبينه من « القرزان » بسبب صفاء الايقاع وياحبذا لو خفف « مصطفى » من زخارف الايقاع حتى يسهل التطبيق على من يريد الاشتراك فى الضرب مع التقاسيم ولو أنها تكسب التقاسيم حلاوة وطلاوة .

موسيقى هندية

وعدنا فى العدد الماضى ، أن نكتب كلمة مسهبة عن اسطوانات الموسيقى الهندية التى أذاعتها المحطة ، ووفاء لوعدنا نقول :

الاسطوانة الأولى

غزال أغنى موال غنته مغنية بصوت عذب ومن يدقق فيها يجدها تقريبا من مقام ـ كرد ـ وضربها غريب وبعيد جدا عن ضروبات موسيقانا

الاسطوانة الثانية

يغنيها فنان من مدينة ـ ميسور ـ كمثل من الموسيقى المشهورة فى غرب الهند من النوع المسمى عندنا ـ كلاسيكى ـ والآلة العازفة فيها اسمها ـ شيرناى ـ وهى تشبه عندنا ـ الكلارينيت ـ والاسطوانة بوجهيها على مقام ـ الجهاركاه ـ تقريبا وضربها يقابله عندنا ـ الدارج ـ

الاسطوانة الثالثة

أما هذه الاسطوانات فقد وجدناها غريبة جدا ذلك أن الذى غناها هو مطرب من ـ مارانا ـ فى غرب الهند ووجهها الآخر فيه ـ ترجمة ـ الوجه الأول ويسمى ـ تارانا ـ ولكن الترجمة ليست بالآلات الموسيقية كما يتبادر إلى الذهن ولكنها بالفم وهى تشبه

بالضبط المولوجست حسن صالح حينما يقلد الالات الموسيقية بفمه

الاسطوانة الرابعة

موسيقية دينية اسلامية كلها تضرع إلى الله وتوسل إليه يغنونها فى الهند مرة كل أسبوع ينشد عليها المنشدون وهى تؤثر فيهم تأثيرا كبيرا أو تأخذهم منها - الجلالة - على حد تعبيرنا والاسطوانة مليئة بالضروبات المختلفة ويكاد يكون ترتيلها على مقام الكرد - ويقوم بعض الانشاد فيها على كلمتين يكررها المنشدون كثيرا وهما - الله توتو الله توتو -

الاسطوانة الخامسة

أما هذه الاسطوانة فأنك تتبين فيها كيف أن الموسيقى الهندية تطورت إلى الأوركستر فقد سمعنا بيانو وكان ولاحظنا أن المقام يشبه النهاوند وتغنى هناك الساعة ١٠ صباحا

الأسطوانة السادسة

تغنيها مغنية هندية وقد جرت العادة بالهند أن تغنى أمثال هذه المغنية التى فى الوجه الأول فى وقت الصباح وهى من مقام حجازه تقريبا واسمها الشوق الى لقاء الحبيب، والوجه الآخر نموذج لموسيقى كلاسيكية تغنى بعد الساعة ٧ مساء

الأسطوانة السابعة :

أغنية لها صبغة دينية ألفتها ملكة « ميرابائى » التى زهدت فى الحياة وتقشفت فأصبحت فى عداد القديسات وتنشدها بالأسطوانة سيده بنغاليه

ومما تقدم يمكننا أن نلخص أن الموسيقى الهندية التى سمعناها فى هذه الأسطوانات معتنى فيها بالضروب والأوزان والتوقيع على الآلات النافرة المختلفة

منيرة أمام الميكروفون

.. وأخيراً تعاقدت محطة الاذاعة مع السيدة منيرة المهدية وليس يخاف ماتمتعت به السيدة من السمعة والصيت فى أغانيها المختلفة ، فبينا كنا نجدها مساء بملابس البطل المغوار فى رواية « صلاح الدين » إذا بنا نجدها فى اليوم التالى متربعة على « التخت » تغنى الموشحة والدور والليالى الملاح . أما صوتها فليس لنا أن ننساه لما امتاز به من جهة « المعدن » كما جرى بذلك حد التعبير ، الأمر الذى من أجله كان لها الزعامة فظلت تحمل تاجها سنين

فسمعها إذن بالراديو ولسنا نتكهن بما ستغنيه فهل سنسمع « أمر ملك روحى » !! و « من بعد ١٣ سنه » أو ستعيد لنا ذكرى أغانى روايات الشيخ سلامه حجازى فى « اليتيمتين » و « على نور الدين » !! أو ستتوسط التخت وتنافس المطربين والمطربات فى القديم والحديث !! ذلك مالا يمكن أن نتنبأ به الآن وسنرى مايكون

أغانى المرحوم الشيخ سيد درويش

ليس من ينكر أن المرحوم الشيخ سيد درويش ترك ثروة فنية عظيمة ، وخلف من الالحان والأبريتات ما أصبح ذخراً فنياً خالداً . كانت أدوار الشيخ وموشحاته قبل الاذاعة تسمعها فى كل مكان ، سواء أكان فى المسارح أم فى الصالات ، أما الآن فقد لاحظنا أنها لم تذع بالراديو أبداً فاستفسرت من كثيرين من المطربين عن السبب فى عدم إذاعتها مع أنه يوجد من بينهم من يجيدون إلقاءها . فدهشت حينما علمت أن محمد افندى بحر نجل الفقيد اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئاً منها .

ونحن بالطبع يدهشنا هذا التصرف ، الذى حرم جمهور المستمعين من فن أحد كبار الفنانين من غير مبرر ويجعلنا نفقد فن الأستاذ بعد أن فقدنا شخصه فى وقت يهمنا فيه أن تخلد ألحانه وينتشر فنه ، ويتغذى الملحنون بروحه فى التلحين ويتخذون أسلوبه فيه حجة يسيرون على سننها .

وإذا صح ما أدلى به إلينا المطربون ، كان محمد البحر مسيئاً لأبيه . وللموسيقى العربية إطلاقاً .

ولعل المحطة تعالج هذه المسألة خدمة للفن والمستمعين

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من أول يوليو إلى ١٤ منه

الاثنين أول يوليو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى السواري الملكية

مغنى وآلات ـ الآنسة أم كلثوم

الثلاثاء ٢ يوليو

صباحا أوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٣ يوليو

صباحا رباعي العقاد

مساء الآنسة إحسان عبده

منولوجات فكاهية (حسن صالح)

الخميس ٤ يوليو

مساء عزيز عثمان

مونولوجات فكاهية (موسى حلمي)

الجمعة ٥ يوليو

صباحا فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

عود منفرد ـ رياض السنباطي

السبت ٦ يوليو

صباحا الخاسي الشرق

مساء صالح عبد الحي

قانون منفرد ـ كامل إبراهيم

الأحد ٧ يوليو

صباحا سيد مصطفى وكورس

مساء عباس البليدي

الاثنين ٨ يوليو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء الآنسة أم كلثوم

رباعي فاضل شوا

الثلاثاء ٩ يوليو

صباحا أوركستر أحمد فهيم

مساء أحمد عبد القادر

كمان منفرد ـ فاضل شوا

الأربعاء ١٠ يوليو

مساء صالح عبد الحي

الجمعة ١٢ يوليو

صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعي

مساء إبراهيم عثمان

السبت ١٣ يوليو

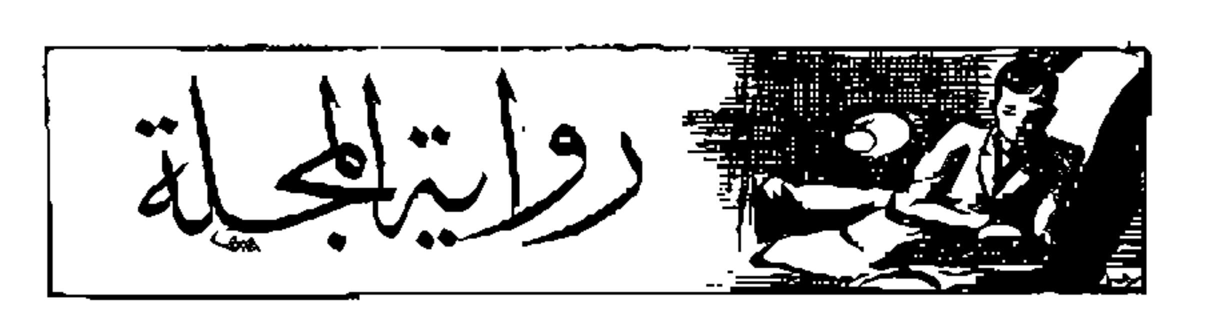
مساء عبد الغني السيد

رياض السنباطي

الأحد ١٤ يوليو

صباحا فرقة بلوك الخفر

مساء عبده السروجي



موزار

MOZART

٤

الفصل الثانى

كانت فينا عاصمة الحكم ، ومقر السلطان ، ومربع جوزيف الثانى ذلك القيصر الديموقراطى ، الذى كان لا يأبى أن يخالط طبقات شعبه ، ويمازحهم ، وينظر فى مصالحهم وشكاياتهم ، وقد خلق من فينا جنة للموسيقيين فيها الروح والريحان ، والرياض ذوات الأفنان ، والنعيم والإحسان . وفيها شق الغناء الألمانى طريقه إلى أقصى غايات الإجادة والإتقان والعظمة التى ينتهى إليها فن من الفنون .

عمت الأغانى الإيطالية ، فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، القارة الأوربية بأجمعها ، وطغت على الأغانى الشعبية لبلادها ، ريفها ، وحضرها ، ومن بينها الأغانى الشعبية الألمانية . ولقد بلغ طغيان الأغانى الطليانية مداه ، حتى كان من السخرية والهزؤ ، أن يجرؤ مغن على إنشاد أغنية ألمانية فى إحدى الحفلات الراقية ، أو صالات الطبقة العالية ، وكان نصيب المغنى الذى يجازف بالإنشاد أن يضحك منه ، ويتلقفه الاستهزاء من جميع نواحيه فلا ينتهى إلا خزيان أسفا .

وكانت الأوساط المعترف بمقدرتهم على تفهم الفن وتقديره ، يرون أن حسن تأثير النغمات يرجع إلى تقسيم الأوزان ، وخفة مقاطيع الرقص ، وقوة المقطوعات ، واستغلال حنجرة سليمة صالحة فى الغناء الفردى ، تؤدى فى انسجام ، تتابع الترعيدات ، مما كان الإيطاليون يطلقون عليها ، الغناء الجميل ،

ولم يكن عجيباً ، فى ذلك الزمن أن يكون إنشاد القصائد ، وهو الغناء الفردى « solo » قد نقل ، بقواعده وأصوله ، من إيطاليا إلى جميع بلاد أوروبا . واقتحم الصالات ، والمسارح ، وغزاها غزوا ، وكانت الأدوار ، والقطع ، والمواضيع ، تعد شيئاً ثانويا ، قليل الأهمية ، لخلوها من الأفكار المهذبة ، غير أنها موشاة بخيالات موسيقية مسجعة تقتضى صوت المغنى مجهوداً كبيراً ، ليس فى قدرة كل مغن أن يحمله أو ينهض به

وكانت هذه الطريقة تحتم على المؤلف الموسيقى ، أن

يلحن القطعة الموسيقية وفاق حنجرة المغنى ومقدرتها ، وهذا يستلزم الملحن دراسة صوت المغنى دراسة وافية ، ليتلاءم التلحين والأداء . فكأن القطعة الموسيقية رداء فصله الملحن للمغنى بمقاس إن اختل ضبطه ظهرت معايبه

وكان بفينا ، حينذاك ، رجل ألمانى أبت نفسه إلا أن يتحلل من هذه القيود ، ويتحرر من العبودية ، وأن يقوم بواجبه فى ذلك ، بأن يحارب الخضوع للحناجر ، والخنوع لأرادتها ، وأن يحطم أغلالها ، ويقضى على هوس الموسيقى الأيطالية عديمة الطعم

واسم هذا الرجل كريستوف جلوك ، وهو رجل عنيد ، صلب الرأى ، من أهالى اوبرفالز بألمانيا ، حديد العزم ، شديد الحزم ، لايرده عهما راد ، ولايثنيه ثان . سار فى شبابه تلك الأصوات الجوفاء ، وتأثر فى صباه بالأساتذة الايطاليين ، ولكنه اكتسب من سياحاته فى البلاد الانجليزية ، ما أكسب وطنه الألمانى ، فى الفن والموسيقى ، دائم الفخر وخالد الذكر

أراد أن يحيى الروح الموسيقى ، فتناول بحزم الأغانى الألمانية التى أهداها إليه كلوبشتوك ، سهلة اللفظ ، جزلة المعنى .

كانت الطبقة الدنيا من أهل ألمانيا ، ورعاعهم ، وأوشابهم ، هم الذين يهتمون للأغانى الألمانية ، ويهيمون بها ، وكانوا يلقون من ذلك سخرية واستهزاء ، ولا غرابة فان الطبقات العليا ، وعلى رأسهم النبلاء ، كانت الصلة مقطوعة بينهم وبين الموسيقى الألمانية ، وكانوا يقيمون فى صالات بيوتهم ، المباريات الفنية فى الغناء ، على الأسلوب الايطالى .

ولكن الأستاذ جلوك سبر أغوار النفوس ، وراقب نزعات الاحساس ، فرأى أن الموسيقى الألمانية ، تختفى فى استحياء ، بين ثنايا الضلوع ، وأنها سجين ، سجنها الأفئدة والقلوب ، وقلوب أهل فينا مرحة تحب المرح والجمال ، وترحب بالخيال المفرح ، فاستغل جلوك فيهم هذه العاطفة الخيرة ، ولحن أغانيه الألمانية بالروح الفرح الفياض بالبشر وجمال العاطفة ، ودعم أناشيده بالنغمات الرقيقة التى تسكن إليها القلوب ، وتطمئن النفوس .

ولقد جاهد أن تبرز قطعته الأوبرا ، صوراً شتى ، لمختلف النفوس والميول والطبائع ، غير أن النبلاء قابلوا جهاده بفتور يهد الحيل ، ويجلب الويل ، وينشر السأم ، ويبعث اليأس ، ولكن لم تكن نفس جلوك من النفوس الضعيفة التى يزعزعها أمثال هذا الجمود المتحكم فى رقاب أولئك السادة ، بل كانت نفساً أبية ، تصمد لهازل الباطل حتى تفوز بالحق ، وتعلى كلمته .

ولئن كان النبلاء جامدين ، لايحركون ساكناً ، ولا يبذلون عونا ، لقد كان من الناس من يجاهر بالاعتراف بفضل جلوك ، وتقدير جهوده فى خدمة موسيقى وطنه ، ورفعة شأنها ، وهذا أول كسب كسبه جلوك أضاف على عزيمته الحديدية ، درعاً من الفولاذ تتكسر النصال دونه .

والعجب العاجب أن القيصر ، الذى كان يحب الجمال الفنى ، ويعضد مفكريه ، ويبذل لهم عونه وتشجيعه ، كان ينكر جهود جلوك ، ولا يذكر له إلا الضئيل الخافت من الفضل ، تبرعاً منه ، إن تصادف وذكر جلوك فى حضرته .

لكن جلوك كان ألمانياً مفكراً ، هداه تفكيره الى البحث عن أصول العقبات ، ومنشئها ، وواضعها فى طريقه فتأثر الخطى حتى علم أن فى بلاط القيصر رجلا إيطالياً اسمه ساليرى *Salieri* ، وهو نديم القيصر وسميره ، كان هذا الرجل يبذل المستطاع والمستحيل من الحيل والألاعيب

ليبعد جلوك عن التقرب إلى القيصر: بل لقد بلغت به الكراهية، أن يسرف فى الكيد له حتى كرهه إلى القيصر. ذلك بأن مصير الموسيقى الايطالية، بقاء أو فناء، يتوقف على نشاط ساليرى أو تهاونه. وكان يعلم يقيناً أنه لو غفل عن هذا الجبار الألمانى «جلوك» لجرفه هو والموسيقى الايطالية، ومحا من ألمانيا اسمهما ورسمهما. فوقف جهده كله على الكيد لجلوك والزراية به وبفنه

وكان القيصر رجلا ألمانياً صميماً، ناصح النسب، ناصع الحسب، فلم يجار النبلاء فى هوسهم، ولا الرعاع فى سرفهم، ولم يتلق بالتصديق كل ما يلقيه ساليرى على سمعه، ومع ذلك ظل متأثراً بايهاماته، فلم يقدر مجهود الأستاذ الألمانى «جلوك» قدره، ولا أخلص الثناء عليه.

لكن جلوك كان حديد العزم صلب الارادة، يعتقد يقيناً أن الفوز أخيراً له ولأفكاره ومبادئه. وأن النصر قريب منه يكاد يلمح فجره وضحاه. وتلك عادة المصلحين إذا اعتقدوا صحة نظرية، أو صدق مبدأ، فانهم يجاهدون فى الذود عنها، وتحقيق غايتها، غير عابئين بما يصادفهم من العقبات، ولا ما ينالهم من الأذى حتى تعلو أخيراً كلمتهم، ويصبحوا حديثاً فى فم الزمان

والظاهر أن الاصلاح يختط لنفسه طريقاً أيضاً ويسلك سبيلا تخفف، ولو قليلا، عن المصلح أعباءه وأثقاله. فقد حدثت. فى البلاط المحافظ بباريس، مشاحة فى الرأى بين الجلوكيين، أنصار جلوك، والبتشينيين، أنصار بتشينى *Piccini* أى بين الاتجاهات الفنية الموسيقية الالمانية، والاتجاهات الفنية الموسيقية الايطالية. وفى النماجة الأغانى وعدن الموسيقى. خذلت الأغانى الالمانية وخاصمها التوفيق

لكن جلوك ما يزال يجاهد ويجالد، ويكافح ويناضح، بياس الجبابرة، وعزم الطغاة، وطال به الجهاد وامتدت سنوه وأيامه، وللأيام أحكامها. وللسنين قضاؤها، فأصبح جلوك عجوزاً لا تقوى يده على حمل سلاحه فألقى به من يديه ضائع الأمل خائب الرجاء لولا أن ظهر موزار

لم يتمكن موزار فى اليوم الذى دعى فيه لتناول الغداء على مائدة النبيلة «تون» من مبارحة مائدة الخدم فى سراى المطران، أو أن يفارقهم حتى ظهر ذلك اليوم. وكلما حاول الهرب، أو التفلت أخفق فى محاولته. وكان كلما هم بالزوغان: فجأه شخص من أذناب المطران أهل الدسيسة والختل.

فجلس الى المائدة يغص بلقيمات المطران حتى شارفت الساعة الأولى بعد الظهر أن تنتصف. ماذا! وقد وعد النبيلة أن يكون فى بيتها فى تمام الساعة الثانية عشرة؟ كان هذا الفكر وحده يكاد يحرق مخه، ولكنه ماكاد ينتهى من الطعام حتى أسرع يعدو الى بيت النبيلة «تون» مضيفته الكريمة، غير عابيء باندهاش الناس لعجلته، وتغامزهم عليه، ولا بمن يصطدم بهم من المارة فيواصل سيره دون أن يعتذر اليهم، وهكذا إلى إن بلغ سراى النبيلة، فصعد السلالم قفزاً ودق الجرس ففتح له الخادم وقال له متلهفاً.

- الأستاذ موزار؟ هل أبلغ خبر وصولكم؟

- كلا سأبلغهم قدومى بنفسى

واخترق الممر. وفتح باب البهو، فاستقبلته السيدة النبيلة، فى لهجة عتابية غاية فى الأنس والوداعة. تستوضحه خبر تأخره، ثم قالت وهى تمد إليه يدها لتصافحه.

- ياسيد موزار! فقال وهو يلهث من التعب

- معذرة ياسيدتى وعفواً، تمكنت بشق النفس أن أنسل اليك. وأقدم هرباً... المطران. يامولاتى المطران.. أنت تعرفين

ـ كلنا فى شوق إلى مقدمك . يا موزار ، نترقب حضورك فى شغف ، وقد كاد ينفد صبرنا وصبر جميع الحاضرين

ـ جميع الحاضرين ؟ جميع الـ . . . ؟

ـ سكن روعك يا استاذ موزار . نعم جميع الحاضرين . تفضل وادخل . ستكون هنا موضع الرعاية والاجلال وستنال غاية السرور

دخل موزار متحيراً . وآثار الحيرة مرتسمة على محياه !! أهذا الذى تحتفل به نبيلة ، فى سراى نبيلة ، بين جمع من النبلاء والأكابر ، هو عين موزار الذى طرد من مائدة الخدم فى سراى المطران منذ هنيهة ؟ ! ولم يكون هنا موضع احترام وإكبار ؟ وهناك موضع ازدراء ونكران ؟ وهل كانت هذه الكونتس تشفق عليه ؟ أو تحترم فنه وتقدره ؟ وهل كان الرجل المنكور من المطران حقيق باهتمام النبلاء واحترامهم به ؟

ومرت الخواطر ، على هذا النسق ، برأس موزار كشريط السينما ، لم يقطعها إلا وقوف الأشراف والعظماء احتفالا بقدومه ، وصوت الكونتس « تون » يرن فى نغم موسيقى يعرفه اليهم

ـ ها هو ذا صديقنا السيد موزار ، الذى تنتظرون حضوره بفارغ الصبر . . قد جاء أخيراً

ثم عرفته اليهم واحداً بعد واحد إلى أن وصلت إلى زوجها فقالت

ـ سيدى ومولاى النبيل « تون » زوجى . فأسرع النبيل « تون » يقول

ـ سرنى مقدمك كثيراً يا سيد موزار

فانحنى لهم موزار انحناء طويلا ، وأخرس الأكرام العظيم لسانه فلم ينطق بكلمة واحدة .

كان النبيل « تون » رجلا عجيب القامة ، فى هيئة ووقار ، كل ملامحه تدل على أنه عرك الحياة ، وأدرك الكثير من أسرارها . صافح موزار وقال له مشيراً إلى جلوك

هذا هو الأستاذ السيد جلوك ، طبعاً سمعت بالكثير عنه وعن أغانيه الجميلة .

نظر الفنانان بعضهما إلى بعض نظرات عميقة ، كأن كلهما كان يحاول أن يقرأ أفكار صاحبه ، ويتعرف ما يدور بمخيلته . ثم انحنى كلاهما لبعضهما لبعض انحناء التحية المبجلة الصامتة ولم يتبادلا كلاما .

— وهذه النبيلة روميك ، بنت عم وكيل البلاط ، ورئيس مجلس الشورى ، الكونت فيليب كوبنسل ، وهى سيدة تبحث من زمن ، عن مدرس موسيقى بارع ، تستطيع أن تتلقى عليه أصول الموسيقى ، وتستفيد من مواهبه . وأظن ياسيد موزار ، أن هذه فرصة سنحت بالخير لكما كليكما .

وهنا أومأت النبيلة تون إلى موزار بطرفها ، أن اقبل ، ومن ثم تجاذب الجميع ألوان السمر ، وتساقطوا أنواع الأحاديث ، وعمهم السرور جميعاً .

جلس جلوك إلى المائدة صامتاً لاتغيب عيناه الزرقاوان الوديعتان عن محيا موزار ، كأنما يريد أن يكتنه مخبره ، كما تبين مظهره ، وكأنما يحاول أن يكشف مدى عبقرية هذا الشاب .

وكذلك كان موزار ، وكم كان تواقاً إلى محادثة جلوك والانفراد به . ولكن السيدة لم تفلته من شباكها ، ولم تفسح له فى القول مجالا . وأخيراً قالت له :

— لعلك أزمعت الاقامة هنا بفينا ، ياسيد موزار ؟ إن فى هذا البلد ميدانا صالحاً للعمل الحقيقى المنتج . فيه يتلألأ فنك ، وتسمو مواهبك ، وتتجلى عبقريتك .

— ذلك أكبر مناى ، لو مكنتني منها الأيام ، ياسيدتى . وأين للمطران أن يطلق سراحى . ويبيح لى حريتى ؟

-- يبيح لك حريتك ؟! وما شأنه هو بحريتك ؟ ألست رجلا حراً . كامل العقل ، مطلق التصرف ؟ إن أبى المطران عليك هذا ، فدعه وشأنه . ذلك لا يطاق . ياسيد موزار . ولا يستطاع احتماله . كيف ؟ أيقبر فى سالسبورج عبقرى مثلك ، فى حياته حياة ألمانيا الفنية الفنية ؟ كلا . لن تموت . ولن تعود إلى سالسبورج . أقم عندنا ؛ نعنى بأمرك ، ونهتم لشأنك . واعتقد ، ياعزيزى ؛ أنك لن تموت جوعا .

-- مولاتى ، صاحبة العصمة ، أى سحر تنفثينه فى ، فيحيل حلمى صدقاً . وخيالى حقاً ؟ أى حنان تطوقيننى به . فأكاد من رقته أتحول لحناً ؟ أى حديث مهذب يترنم به لسانك الطاهر ، فأكاد ، من عذوبته ، أشربه سلسبيلا ؟ مولاتى ! حقاً لقد عجزت عن الشكر فعذرة . ويجب أن أضع بين يدى السيدة النبيلة أن أسرة موزار بأجمعها مرتبطة بأوقاف سالسبورج ، وعلى أنا وحدى أن أقتنص مصلحة والدى ، وهو فى خدمة المطران أيضا ؛ ولو أشبعنى المطران مقتاً ورهقاً .

فقال النبيل تون :

— والدك ؟ فليحضر أيضاً ، وليقم معك . فقالت زوجه :

-أجل سيكون والدك معك ، وإذن فتنقطع العلاقة بينكم وبين ذلك المطران السالسبورجى ، أمير المجانين .
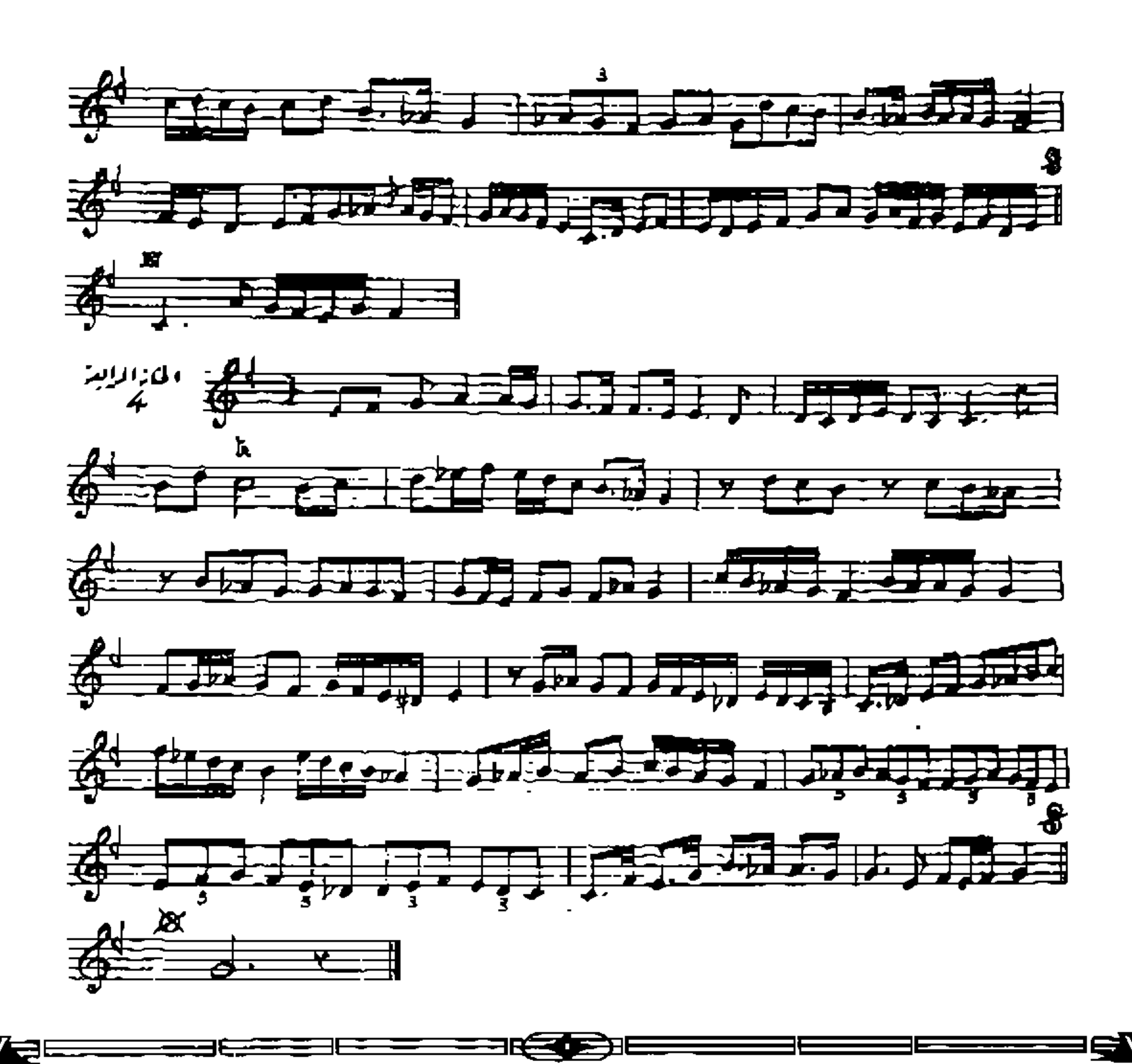
- ياصاحبي النبل الكريم ، يكاد أبى يكون قطعة من سالسبورج ؛ يستحيل عليه أن ينفصل عنها ، وفوق ذلك فان سالسبورج مدينة جميلة . كل شىء فيها ينم عن جمال بديع ، لولا . . . .

- لولا المطران !! نعرف ذلك جيداً ... إذن لا ينبغى لك البقاء فى خدمته . ليس ذلك الرجل إنساناً . خسارة للأمة فادحة أن تكون فى حاشيته . مقيداً باغلاله التعسفية الغاشمة . يجب أن يسمعك القيصر ، ولو مرة واحدة

برقت عينا موزار ، ودار بهما كالمشدوه لجأه الخبر . ثم أفاق وهو يقول

- القيصر : مولاتى أتقولين القيصر ؟ أم إن ذلك حلم طاف بمكان الفكر من رأسى؟ القيصر ؟ منتهى أملى أن أبلغ هذه السعادة ثم ينقضى أجلى . تلك أمنية ياسيدتى وحسب الامانى أنهن ظنون . أنى لى أن أحظى بسمعه الشريف . يصغى الى حين أرفع تلك القطعة الرائعة فى الأوبرا التى ألفتها ؟ القيصر ؟ مولاتى ، هذه أضغاث أحلام

- هوّن عن نفسك ياعزيزى ، فان الأمر أهون مما تتصور . وما عليك إلا أن تحيي حفلة موسيقية عامة . كما يفعل جميع الفنانين « يتبع »


الخانة الرابعة
4

بشرف سوزناك طاتيوس

من مجمل المعهد

الراست

الخانة الأولى 1

التسليم

الخانة الثانية 2

الخانة الثالثة 3

سماعي سوزناك مصطفى رضا بك

الراست

الخانة الأولى
1

التسليم

I

II

الخانة الثانية
2

الخانة الثالثة
3

الخانة الرابعة
4

Khanahs sont plus petites que celles du Bechraw. Elle est rythmée sur l'Aqsaq Samaï à l'exception de la 4ème Khanah qui est rythmée sur le « Sankino Samaï » ou la Valse

Le Samaï est exécuté ordinairement après le Bechraw ou à la fin d'une suite musicale (Waslah)

4) **El Tahmilah.** — Est une pièce de musique où sont intercalés des taqaimes (improvisations) sur le oud, le Qanoun, le violon et le Nay et dont le rythme est le wahdah El Bassitah (unité simple).

5) **Al Mouqaddimah** ou **Al Iftitah** (introduction). — Est une pièce de musique exécutée par les instruments, au théâtre, avant le lever du rideau Elle est composée sur différents rythmes.

6) **La Polka, la Mazurka, et la Valse.** — Ce sont des pièces de musique composées spécialement pour la danse La polka est sur la mesure 2/4 ; les deux autres ont la mesure 3/4.

7) **La Marche.** — Est une pièce de musique composée spécialement pour régler le pas des soldats Elle est exécutée dans différentes circonstances

8) **La Longha** — Est une pièce de musique qui remplace quelquefois l'Introduction, elle est mesurée sur El Wahdah el Saira ou El Wahdah El Moutawassitah. Elle ressemble à un Bechraw abrégé.

9) **El Qitaa El Wasfieh** (pièce descriptive). — Est une pièce de musique qui exalte la tristesse, la joie, la bravoure, etc. Elle est mesurée sur des rythmes différents

10) **El Taqsim.** Est une musique improvisée et sans rythme. Elle est composée quelquefois sur de petites mesures comme le « Bambe », la wahdah El Moutawassitah, le Darig, l'Aqsaq ou El Samaï El Thaqil.

5) El Qassidah. — Est une sorte de poésie dont les strophes sont composées sur un même rythme. Elle n'est assujettie à aucune mesure ni à un rythme spécial. Le chanteur la débite sur un mode quelconque suivant son inspiration. Cependant le premier vers est parfois chanté sur la mesure « El Wahdah », comme si c'était le Mazhab et ses Dôrs représentés par les vers qui suivent.

6) El Monologue. — Est un récit fait par une seule personne sur un sujet déterminé. Il peut être débité simplement ou chanté. Et dans ce cas, sa mesure est généralement la « Wahdah ».

7) El Dialogue. — Ses règles sont en tout identiques à celles du monologue, sauf que l'entretien a lieu entre deux personnes.

8) El Trilogue. — Comme le monologue, sauf que l'entretien a lieu entre trois personnes.

9) El Nachid (hymne). — Est une sorte de chant poétique exécuté par le choeur, cependant quelques-uns de ses vers sont parfois chantés par un soliste ; ex : les Nachides Nationaux, les Nachides des écoles et des éclaireurs et autres. Ces Nachides sont généralement mesurés par des rythmes simples.

10) Al Riwayah El Moulahhana. — Est une pièce de théâtre chantée, ayant plusieurs rythmes comme l'opéra. Mais quand des paroles sont intercalées dans le chant, c'est une opérette.

Le chant est généralement accompagné par des instruments de musique.

11) El Taktoukah. — Est une chansonnette ayant la forme de l'ancien Dôr et dont les ghousnes peuvent être dans maqam différent. La mesure en est la « Wahdah » mais parfois la taktoukah est mesurée sur de petits rythmes.

12) Touruq El Zikr. — Le zikr se divise en deux parties : la première, qui s'appelle « El Ardiah » consiste à chanter des vers sur l'air des mots (La Ilaha Illallah) ou (Allah) par un groupe de personnes assises par terre. Le Mounchid (soliste) entonne le chant sur une octave au-dessus de celle du choeur. La deuxième partie consiste en des vers chantés par le groupe. Le Zikr, dans ce cas, est récité sans chant ; c'est-à-dire en gardant seulement la tonalité du maqam dont est composé le Tariqah. Dans tous ces cas, la mesure est toujours la wahdah El moutawassitah (l'unité moyenne), qui est garantie par le Zikr.

13) Touruq El Mawlid. — Comprend deux parties : la première s'appelle « El Radd », la deuxième s'appelle « El Darig ».

El Radd consiste en ce que les deux premiers vers d'une qassidah (poème) sont chantés par le choeur alors que les deux vers suivants sont chantés par le soliste, mais toujours du même maqam. Puis le choeur reprend le chant des deux premiers vers et ainsi de suite. La mesure est la wahdah El Moutawassitah ou le Samai El Darig.

El Darig (2ème partie) est une qassidah composée et chantée par le groupe. Au milieu du chant, le chef les interrompt pour chanter à son tour un vers ou une partie d'un vers de la qassidah mais sur un air différent ; puis le choeur continue le chant.

14) Aghani El Zifaf (chansons des cortèges de mariage) —

Ce chant, qui est exécuté dans les cortèges de mariage, est une sorte de Zagal composé dans le genre du Mazhab et des Aghsanes dans un Dôr. La mesure est le temps simple.

15) El Taratil E. Dinieh (chants religieux) —

Ce sont des cantiques rythmés ou non, que l'on chante dans des lieux d'adoration ou dans d'autres circonstances.

16) Aghani El Higgag (chansons des pèlerins). —

Ce sont des mots généralement chantés dans le rythme au moment du départ d'un pèlerin au Hidjaz, pendant le voyage et à son retour au pays.

17) Aghani El Raqs (chansons des danses) —

Ce sont des mots composés sur plusieurs rythmes, et accompagnés ordinairement par les instruments et par le Duff et la Daraboukka. Ce genre de chant a pour but d'activer les mouvements des danseurs ou danseuses.

18) El Aghani El Chaabieh (chansons populaires) —

Ce sont des chansons simples et d'une composition facile, que le peuple peut répéter aussitôt qu'il les entend. Ces chansons ont pour but de propager les bonnes moeurs et d'aider les ouvriers dans leurs travaux. Elles ont ordinairement la mesure simple.

DIVERS GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Expliquons ensuite les divers genres de musique instrumentale au point de vue de leurs caractéristiques et leurs rapports avec les rythmes.

1) Al Doulab. — Nom donné à une petite introduction par laquelle débutent les Adwar et autres morceaux dont la mesure est généralement la Wahdah.

2) El Bechraw ou **Bachraf.** — Mot persan qui signifie « aller en avant ». En musique turque, il prend le sens « d'introduction » ou pièce mélodique qui commence une suite musicale (El Fasl), autrement dit « Al mokaddam ».

Le Bechraw est un morceau de musique composé souvent de cinq parties. Les 4 premières s'appellent « Khanah », et la 5me s'appelle « Taslim » et se répète après chaque Khanah. La première Khanah ainsi que le Taslim sont composés du maqam dont le Bechraw a pris le nom. Les trois autres Khanahs sont composées quelquefois de différents maqames.

Les Bechraws sont composés sur de grands rythmes de différentes espèces.

3) El Samai. — Pièce de musique qui ressemble dans sa composition au Bechraw mais dont les

pas limitée au domaine de la musique scientifique, mais elle comprend encore la musique pratique. Il est possible que la musique des cités s'inspire de celle des villages lors qu'on la connait à fond.

J'ai commencé par l'enregistrement des chants des matelots qui pourront être une bonne inspiration pour les compositeurs qui desirent composer des chants modernes de ce genre. J'espère que les autres disques, aideront à rappeler à l'Egyptien cultivé son trésor d'art musical des habitants de son pays. S'il réussit à s'inspirer de cet élément, il développera sa musique et évitera le danger de l'introduction de la musique étrangere dans les chants égyptiens.

Genres de composition musicale arabe employés en Egypte

Chants.

GENRES DE COMPOSITION

Mouachaha, chant de « Yaleil », Muwal, Dor, Khassidah, Monologue, Dialogue, Trilogue, Nachide, Riwaya Moulahanah (Opera), Takteakah, Tourok El Zikr, Touroq El Mawlid (Chansons de la naissance du Prophète), Aghani El Zifaf (Chansons des cortèges de mariage), El Taratil El Diniah (chants religieux), Aghani El Higgag (chant des pèlerins), Alhane El Raqs (chansons de danses), Al Aghani el Chaabiah (chansons populaires), etc.

Instruments de musique.

GENRES DE COMPOSITION

Doulab, Bechrew, Samai, Tahmilah, Al Mouqaddimah ou Al Iftitah (Introduction), Polka, Longha, Mazurka, Marche, Valse, Al Kitaa, Al Wasfiah (musique descriptive), différentes espèces de taqsimes (improvisations), etc.

Expliquons d'abord les divers genres de composition (chants) au point de vue de leur caractéristique et leur rapport avec les rythmes :

1) **Al Mouachaha.** — Al Mouachaha est l'ensemble de mots rimés et mesurés, composés en grande partie d'arabe litteraire et dont l'air est mesuré par des rythmes speciaux. La première partie s'appelle « Badanieh », la deuxième est composée sur le même air que la première, et elle est suivie par ce qu'on appelle Khanah, Silsilah ou Doulab, dont l'air diffère l'un de l'autre. Le Khanah constitue généralement la partie des notes aigues du maqam dont est composée la Mouachaha alors que la Silsilah représente la partie des notes graves du même maqam. Enfin la dernière partie de la Mouachaha est chantée sur le même air que la première, et s'appelle qaflah.

2) **Chant de « Yaleil ».** — Yaleil signifie : Oh ! nuit. Et ce mot est chanté avec mélodie, suivant les règles des maqamates (modes). Ce chant est parfois mesuré par un rythme appelé « El Bambe » ou « El Wahdah El Moutawassitah », ou par d'autres rythmes tels que « El Samai El Darig », « El Aksak », « El Samai El Sagil »

3) **El Mawal.** — Ce chant en prose rimée est généralement tiré de certaines poésies de la catégorie appelée « El Bassite ». L'air est composé par le chanteur qui ne tient compte que des maqamates et ne s'astreint à aucune mesure.

4) **El Dôr.** — Est une pièce de poésie appelée « Zagal », qui, dans sa cadence ressemble à la Mouachaha, mais où la langue vulgaire domine.

La première partie de ce « Zagal » s'appelle « Mazhab » ; et les parties suivantes s'appellent « El Aghsane » (pluriel de Ghousne).

Autrefois le Mazhab (Refrain) était chanté par le choeur, et le premier Ghousne (le Couplet) par le chef. Les autres parties (aghsanes) etaient chantées successivement par un des choristes, alors que le choeur reprenait le Mazhab après chaque Ghousne. La composition du Mazhab était exactement la même que celle du Ghousne et avait souvent comme mesure « El Wahdah El Moutawassitah » qui est équivalente à une blanche.

Le Dôr prit ensuite une nouvelle forme consistant en ce que le chanteur répétait la deuxième partie du chant (le ghousne) plusieurs fois, en variant l'air sous différentes modulations. Tantôt il chantait seul une partie du Ghousne sur un autre que celui du Mazhab, tantôt le choeur s'associait à son chant en répétant après lui la même phrase une ou deux fois. Le Chanteur reprenait à son tour d'après son premier rythme et ainsi de suite.

Ce genre de dialogue mélodique s'appelle « El Hank ». Cette nouvelle forme du dôr est en usage aujourd'hui encore.

Du 3 au 6 mai à El Kantara pour entendre les Bédouins du Sinai.

Ayant entendu beaucoup de morceaux de chant et de musique instrumentale, je ne peux pas faire une description suffisante avant de donner des indications sur le contenu des disques. Ce rapport, d'ailleurs, ne touchera que quelques points essentiels.

LE DELTA

La musique du Nord du Delta se distingue de celle du Sud par son ampleur et le nombre de ses rythmes.

Cette musique se rapproche beaucoup de la musique simple des cités, elle n'est pas soumise à ses formes. Ces habitants ont un genre traditionnel de chant qui se compose d'une versification libre chantée par les hommes et connue sous le nom de « Mawal » que l'on chante accompagné de « l'Arghoul ». La manière d'employer « l'Arghoul », le genre uni des modes et son accord avec le « Mawal », peuvent être considérés comme caractères distinctifs de la musique villageoise de la Basse Egypte. J'ai observé minutieusement les différentes mélodies de « l'Arghoul » qui se produisent au moyen de quelques morceaux de roseau troués et joints l'un sur l'autre. J'ai remarqué encore dans ces régions plusieurs genres de chansons que les femmes chantent dans les noces et les banquets ou pendant la cueillette du coton et à leurs moments de loisir.

LA HAUTE-EGYPTE

La musique des paysans de la Haute Egypte tend vers la musique mauresque dans le rythme et la composition. Ici comme sur les côtes orientales de la Tunisie, peut-être les habitants ont-ils pris quelques genres de chansons aux Bédouins.

Pendant mon séjour à Louxor j'ai eu l'occasion d'étudier un genre de chanson spéciale à l'Egypte qui comprend le chant des matelots sur le Nil.

Il est évident que ce genre de chant n'existe plus dans les autres régions du Nord de l'Afrique qui n'ont que des torrents dont la plupart sont secs pendant une certaine période de l'année.

Ayant passé à Louxor un temps suffisant pour entendre des chansons nubiennes et avoir une idée sur l'art vocal des habitants de la région limitrophe du Sud, j'ai observé une différence essentielle chez les nubiens et leurs voisins du Nord ; cette différence est sensible dans la langue, le rythme et la diction.

Ayant étudié minutieusement le chant des hommes, des femmes et des enfants de l'Oasis de Kharga, ce travail est la continuation de la même tâche effectuée en Tunisie et en Algérie et qui est d'une importance qui n'attire que l'attention de quelques spécialistes.

FAYOUM

Il y a une grande ressemblance au point de vue musical entre les Bédouins dont la plupart habitent les oasis qui sont considérés comme leur patrie et les Bédouins de Tunisie et surtout de Tripolitaine. Cette ressemblance est sensible dans leur diction.

La seule différence existe dans la nomenclature et le nombre de manières de composition qui diminue au Caire. Cette divergence s'accroît en se dirigeant vers la Tunisie, et je crois qu'elle diminue en Algérie ; pour le comprendre il faut étudier l'histoire de l'émigration des tribus de Bédouins et savoir si le nombre de manières de composition des Bédouins égyptiens représente l'état original ou si, au contraire, elle est en dégénérescence depuis leur migration vers les régions de l'Est.

SINAI

Les chants du Sinaï diffèrent beaucoup de ceux des Bédouins des régions de l'Ouest que l'on chante à Fayoum. J'ai rencontré beaucoup de Bédouins, à la station quarantenaire de Kantara et plusieurs d'entre eux ont démontré une habileté musicale et un grand plaisir pour le chant. Ils ont chanté, outre le chant vocal, des chansons accompagnées par le « rebab ».

On peut inciter facilement leurs femmes au chant. Il est indispensable de connaître la musique de la Syrie et de l'Arabie avant de juger la musique des Bédouins de l'Est.

On peut dire que le genre monotone de chant bédouin s'étend du Nil jusqu'à l'Ouest, mais les morceaux de musique bédouine asiatique que j'ai entendus à Sinaï dérivent de différentes traditions auxquelles ils se rattachent.

* * *

Après mon voyage, je désire exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé, comme le Dr El Hefny, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique, Mohamed Effendi Aref, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture à Tanta ; Dr. Ahmed Hussein, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture ; Ahmed Effendi Rouchdi à Defra ; Mr Abdel Rahman Mohamed Zidan à Abou Gandir (Fayoum) ; le Dr Mohamed Abdel Khaled à Kantara, et tous ceux qui m'ont fait entendre des chants ou de la musique instrumentale.

J'espère que mon voyage sera intéressant à plusieurs points de vue, et peut-être aura-t-il quelque importance pour les recherches musicales. J'ai déjà indiqué que quelques branches de la musique égyptienne des villages se rattachent étroitement à la musique des voisins des deux côtés de l'Egypte. C'est une question importante pour l'étude de la musique arabe à l'avenir.

Quant à la musique égyptienne, j'ai tâché de faire une description musicale plus au moins nécessaire autant qu'on a besoin de connaître les autres manifestations de la vie égyptienne et les accents du pays. Ce travail n'exige pas de découvrir les différentes formes de la musique villageoise dans les régions de l'Egypte comme les Moudirieh de Minieh et d'Assiout, les oasis du Nord et le désert arabique.

L'étendue de mes études n'est

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
34, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 90 par an

Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 4. 1ère Année. 1er Juillet 1935. P.T. 2.

Voyage en Egypte pour les recherches musicales

par le Dr. Robert Lachmann

Répondant au désir de MM les membres du Congrès de la Musique Arabe, j'ai voyagé dans plusieurs régions de l'Egypte pour étudier la musique vocale et instrumentale du pays dans son centre naturel et enregistrer quelques modèles sur des disques.

Ces disques seront envoyés par la Discothèque de Berlin quand sa situation financière permettra d'imprimer ces disques au moyen de l'électricité. Le but de mon voyage ne consiste pas à ramasser au hasard quelques morceaux populaires ; nous avons un programme clair et bien déterminé qui comprend l'étude détaillée de la musique dans tous les pays islamiques et l'enregistrement phonographique de quelques modèles caractéristiques permettant de donner des indications bien détaillées.

Mon voyage tendait au même but que la Commission de l'Enregistrement dont j'ai eu l'honneur d'être le Président. J'avais également l'intention de faire de ce voyage un trait d'union avec mes précédentes études concernant la musique algérienne, tunisienne et tripolitaine.

Les résultats de ces études n'ont été publiés qu'en articles séparés; l'un fut publié en 1923 dans la 5ème année de « Archiv. f. Musikwissenschaft » et traitant de la musique de la ville de Tunis. Un autre article fut inséré en 1929 dans « Festschrift f. Johannes Wolf » à propos des instruments de Musique des Bédouins et de leurs relations avec l'ancienne musique grecque.

J'ai enregistré à cette époque 300 disques de Tripolitaine, Tunisie et d'Algérie. Je suis en train d'en faire une liste descriptive.

Quant à la musique arabe théorique, j'ai déjà fait une étude en collaboration avec le Dr Mahmoud El Hefny sur les pamphlets musicaux d'El Kindi ; nous avons publié en 1930 à Berlin le texte arabe avec annotations. Nous avons indiqué l'importance de cet ouvrage comme ancien document. Vu les questions techniques qu'on m'a confiées à Berlin, j'étais obligé de limiter ma visite à un mois et de circonscrire mes recherches à la musique égyptienne surtout la villageoise. J'ai séjourné dans les localités suivantes :

Du 7 au 18 avril à Tanta (pour visiter les villages du Delta).

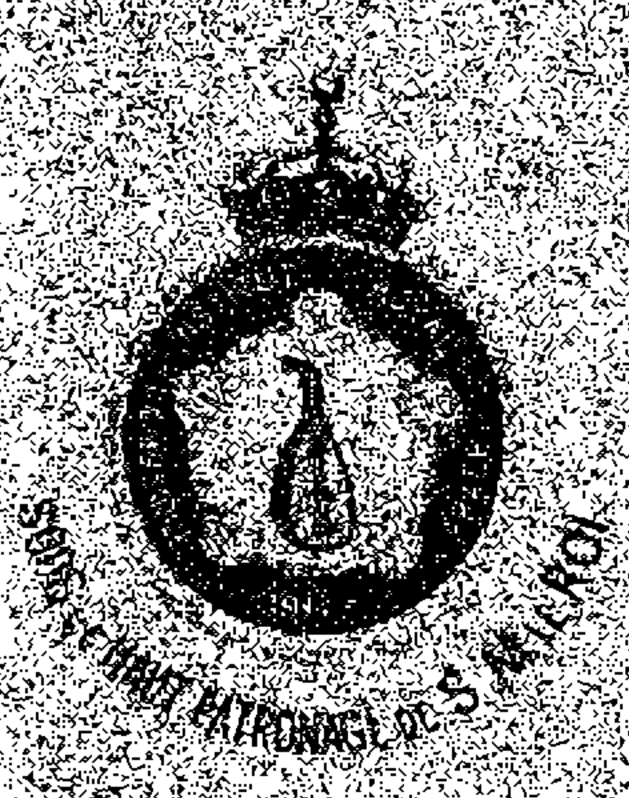
Du 18 au 27 avril à Louxor et dans l'Oasis Kharga.

Du 28 avril au 2 mai à Fayoum.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe





M. EL HEFNY Ph.D